مدخل إلى

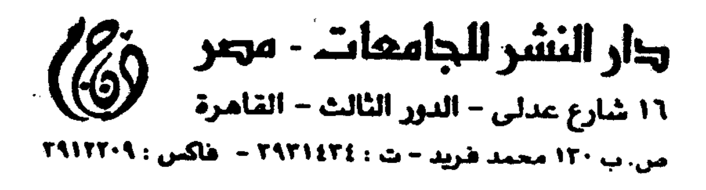
تاريخ الرواية المصرية

بسم الله الرحمن الرحيم

دكتور طه وادي

كلية الآداب - جامعة القاهرة

مدخل إلى
تاريخ الرواية المصرية


دار النشر للجامعات - مصر

١٦ شارع عدلى - الدور الثالث - القاهرة

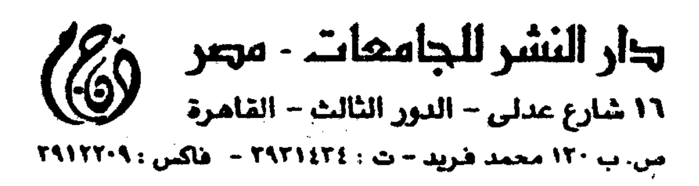
ص.ب ١٢٠ محمد فريد - ت : ٢٩٣١٤٣٤ - فاكس : ٢٩١٢٢٠٩

الطبعة الثانية

١٤١٧ هـ - ١٩٩٧ م

رقم الإيداع
٩٧/١٨٣٤

الترقيم الدولى I.S.B.N
977-5526-52-3

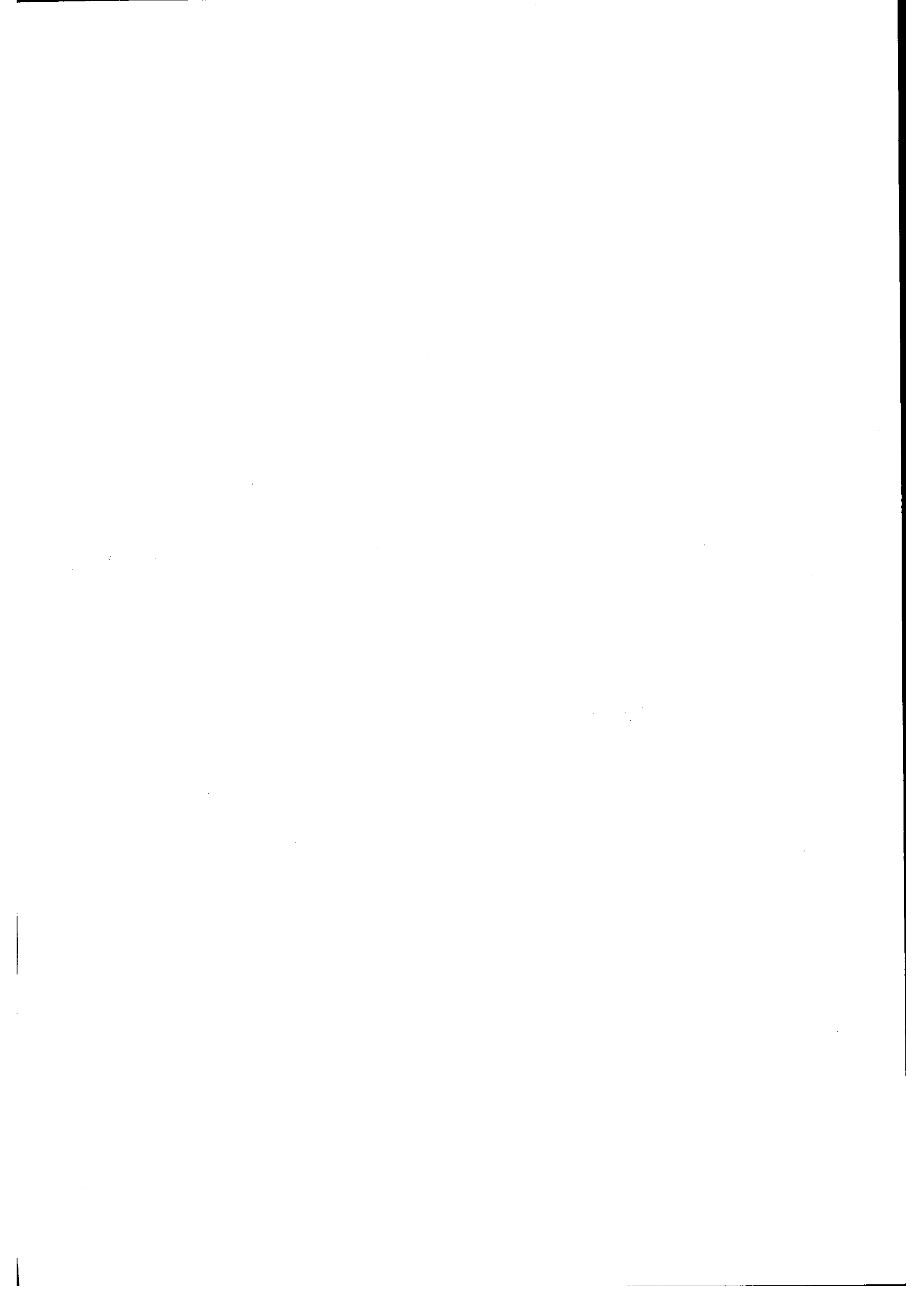


دار النشر للجامعات - مصر
١٦ شارع عدلى - الدور الثالث - القاهرة
ص.ب ١٢٠ محمد فريد - ت : ٢٩٢١٤٣٤ - فاكس : ٢٩١٢٢٠٩

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ اقْرأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ (١) خَلَقَ الإِنسَانَ مِنْ عَلَقٍ (٢) اقْرَأْ وَرَبُّكَ الأَكْرَمُ (٣) الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ (٤) عَلَّمَ الإِنسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ (٥) ﴾

[العلق: ١ – ٥]



مقدمة الطبعة الثانية

العودة إلى الماضى عنصر جمالى أساسى فى فنون القصّ، وقد ألحّ علىّ الماضى كثيراً.... وأنا أراجعُ هذا الكتاب، ليطبع طبعةً جديدة بعد ربع قرنٍ من صدور طبعته الأولى (١٩٧١). فقد كتبتُ مادة هذا ا لكتاب - بُعيْد الانتهاء من إعداد رسالة الدكتوراه «صورة المرأة فى الرواية المعاصرة» - وأنا مازلتُ أحمل كثيراً من طموح الشباب وأحلام الرجال.

كم كنتُ - يومها - متحمسًا لعمل شىء يقدّمنى إلى الحركة الثقافية، ويقرّبها منى. وقد نفدتْ نسخُ الطبعة الأولى سريعًا.. ولم أحاول أن أعيد طبعه، إذْ كنتُ أرغبُ فى أن أعيد صياغة بعض الأجزاء، والتوسّع فى أجزاء أخرى. كما كنت أحس حسرة حين يطلب منى بعض زملائى أوْ تلاميذى إعادة طبع الكتاب، لأنه - من وجهة نظرهم - يسدُّ فراغًا فى مجال دراسة تاريخ الرواية العربية فى مصر. لكن شواغل الحياة والجامعة والنقد والأدب صَرفتنى عن إعادة النظر فى الكتاب.. إلى أن احتجتُ - أنا شخصيًا - إلى مراجعةَ معلومة من المعلومات الواردة فى ثناياه، فوجدتنى أقلب الصفحات حتى النهاية. تأملتُ نفسى ساخراً من عبث الأقدار، لأنى قررتُ أن أعيد نشره - كما كان - على أساس أنه يمثل مرحلة من مراحل تطور فكرى النقدى.

* * *

تُرى ماذا يحدث للإنسان منا.. و هو يتأمل - بعد خمسٍ وعشرين سنةً - صورةً فوتوغرافية له...؟! لا ريب أن بُعد المسافة الزمانية يجعل صاحبَ الصورة نفسه يُوازن بين الماضى والحاضر، بين الشباب والكهولة، بين الحماسة والأناة، بين القدرة والرغبة. ثمة أشياءُ

وأشياءُ تغيّرتْ على مستوى الشكل والمضمون.. لكن الجوهر باقٍ على حاله، والأصل عاكفٌ في محرابه. إن الماضى لا يموت، لكنه حيٌّ بقدر حيوية الحاضر وإشراقة المستقبل. مخطئٌ من يظن - يومًا - أنه قادرٌ على أن يتنصل من ماضيه. ما كان فهو ما يكونُ.. وما سيكون ... ذلك قدر الإنسان على مدار الأزمان...!!!

من أجل هذا قررتُ إعادة نشر الكتاب مرة أخرى، لأنى أدركت أن الحقائق الأدبية التى ذكرتها فيه ترسمُ صورةً صادقة لمسيرة الرواية العربية فى مصر. وما ينطبقُ على تاريخ الرواية العربية فى مصر.. ينطبق على مسيرة الرواية فى أىّ قطر عربى آخر، لأن مسيرة الثقافة العربية متشابهة أو متقاربة - على الأقل - فى كل قُطر عربىّ.

ربنا عليك توكلنا.. وإليك أنبْنا.. وإليك المصير.. إنك نعم المولى.. ونعم النصير.

أكتوبر ١٩٩٦

المستعينُ بالله أبو محمد
طـه بن عمـران وادى
أستاذ الأدب والنقد الحديث
كلية الآداب - جامعة القاهرة

مقـــدمة
فى ضرورة البحث

أصبحت الرواية فى منتصف القرن العشرين أكثـر أزياء التعبير الأدبى انتشارًا. وبينما كانت فى الماضى وسيلة للتسلية وإشباعًا سهلاً للمخيلة أو للعاطفة، أصبحت تعبر اليوم عن القلب والسرائر والمسئوليات الفنية، التى كانت فيما مضى موضوع الملحمة والتاريخ والبحث الأخلاقى والتصوف والشعر فى جـانب منه. كما أن الرواية نظرًا لسعة توزيعها تمثل من الناحية الاجتـماعية أداة الاتصال الأدبى بين الجماهـير المتفاوتة. والرواية تؤمن لكل مجموعة فكرية قوتها المفضل: فهى تقـدم للأذهان وضعية الدراسات الاجتماعية، وتقدم للنفـوس الحساسة ألعـاب التحليل النفسى المرهفـة والمخيفة والغور إلـى الأعماق البعيدة، بل هى تقدم لأصـحاب الخصومات الجدلية أنفسهم مناسبة لـلانغماس فى كثير من الحوادث اليومـية. كما تقدم للإنسـان الذى يشعر بمصيـره تساؤلاً دائمًا عن الوضع البشرى أو إنسـانية العالم. كمـا تقدم للجميع المتع الطفـولية التى تثيرها الـقصة المؤثرة والمغامرة والحكاية. إن الرواية تقـوم بدور الكاهن المـعرِّف، والمشرف السيـاسى، وخـادمة الأطفال، وصحفى الوقـائع اليومية، والرائد التربوى، ومعلم الفلسفـة السرية. وهى تقوم بهذه الأدوار كلها فى فن عالمى، يهدف إلى أن يحل محل الفنون الأدبيـة جميعًا، ويمكن أن يكون - فى أيامنا هذه - شكلاً معممًا للثقافة»[1].

من هنا كانت مـحاولة التـأريخ الفنى للرواية المصرية - فى رأينا - إنما هى مـحاولة لكشف الضـوء عن مجـال من مجالات تاريخـنا الأدبى الحديث، يجـعلنا أكثـر إدراكًا لواقعنا القريب، وما يُلقيه علينا من مسـئوليات فكرية وجمالية. إن الرواية وتاريخها لا تكشف عن مسار فنٍ أدبى فحسب، بل تُبرز الوجدان الوطنى، وتكشف مشاكل التغيير، وتوضح مسار الناس وقـضاياهم الفكرية والاجتمـاعية. كما أنهـا تنمُّ من حيث الإبداع

(١) يُراجع تاريخ الرواية الحديثة: ألبير يس، ترجمة جورج سالم - دار الفكر، بيروت سنة ١٩٦٧، ص ٥، ٦ بتصرف.

الفنى عما وصل إليه الأديب العربى فى مصر تأصيلاً لثقافته القومية واستيعابًا للتراث العالمى فى الفن شكلاً ومضمونًا.

ومع أهمية هذا الفن على مستوى الثقافة العالمية، وما أصبح له من تراث كبير ضخم فى تاريخنا الأدبى المعاصر، لم يحظ بدراسة شاملة تؤرخ له كفن أدبى من نشأته حتى اللحظة الآنية المعاصرة. وإذا ما نظرنا إلى تراثنا النقدى الأكاديمى وغيره فإننا نتبين صدق هذه المقولة فما صدر فى هذا المجال يمكنُ حصره فيما يلى:

١ - الفن القصصى فى الأدب المصرى الحديث: محمود شوكت

هذا الكتاب عبارة عن رسالة نال بها مؤلفها درجة الدكتوراه فى الآداب سنة ١٩٤٩ - ولا شك أن مؤلفها بمحاولته تتبع النشاط القصصى كله: من قصص مترجم ومؤلف، اجتماعى وتاريخى، ثم سحب المصطلح على المسرح النثرى والشعرى، كل هذا أوجب عليه بحكم اتساع المساحة وعدم الدقة فى استخدام المصطلح أن يكون بحثه نوعًا من إلقاء الضوء على مجال بكر، لم تسبق دراسته. ولا شك أن المؤلف قدم أول محاولة لتتبع تطور فن الرواية من الترجمة إلى التمصير ثم التأليف. كما أوضح أثر التراث القديم فى نشأة الرواية خاصة ألف ليلة وليلة، ثم أثر المقامة فى القصص المصرى الحديث، وبرغم أننا نجد عنده كثيراً من الملاحظات الجزئية الذكية على ما درس، فإن دراسته لا تقدم خطًا بيانيًا متكاملاً للرواية كفن أدبى له مساره الخاص، كما لم يحاول أن يربط هذا النوع الأدبى بظروف المجتمع المصرى وحاجاته الفكرية.

* * *

٢ - فجر القصة المصرية: يحيى حقى

صدر هذا الكتاب سنة ١٩٦٠ فى سلسلة المكتبة الثقافية. وقد حاول المؤلف فيه - بذكاء - أن يوضح ملامح العصر الذى ظهر فيه فن القصة فى مطلع القرن العشرين سواء من الناحية الاجتماعية أو الفنية، ويقف وقفات ذكية عند رواية «زينب» باعتبارها النموذج الأول المتفق عليه من حيث فنية الرواية. ويؤرخ بعد ذلك لمحمد تيمور واهتماماته المختلفة فى المسرح والقصة، كما يلقى كثيراً من الضوء على إنتاج عيسى عبيد وتوفيق الحكيم، ولاشك أن أهم فصل فى هذه الدراسة هو ما كتبه عن «المدرسة

الحديثة» فى القصة، وهو يعد أهم وأثرى مرجع لدراستها.

والكتيب برغم موضوعية النظرة وشموليتها فى التناول - وأنه إذا ما استثنينا ما كتب عن هيكل والحكيم- فإنه أميل إلى الدراسة والتأريخ للقصة القصيرة لا للرواية، بل إنه لم يقف فى أثناء حديثه عن محمود طاهر لاشين وعيسى عبيد ليتناول روايتهما «حواء بلا آدم» (١٩٣٤) و«ثريا» (١٩٢٠)، بل لقد فاته الحديث عن محاولة عمه محمود طاهر حقى «عذراء دنشواى» (١٩٠٦). ومع هذا تبقى للكتاب قيمته النقدية والأدبية باعتباره صادرًا عن ناقد وأديب معاصر لما كتب.. فالكتاب إذن شهادة فنية على العصر.

* * *

٣ - دراسات فى الرواية المصرية: على الراعى

هذا الكتاب تجميع لمقالات كتبها المؤلف بين سنتى ١٩٥٦ - ١٩٦٢ عن أعمال مختلفة فى مجالات الرواية، تبدأ من «حديث عيسى بن هشام» لمحمد المويلحى (١٩٠٥)، وتنتهى بثلاثية نجيب محفوظ (١٩٥٦)، ويدرس الراعى فى هذا الكتاب عشر روايات تُعدُّ - بحق - من أهم نصوص إنتاجنا الروائى الحديث، والكتاب برغم عمقه فى دراسة هذه الأعمال وتحليلها، فإنه يدرس كلا منها على حدة - دون محاولة لربط هذه الأعمال ببعضها أو إيجاد علاقة فنية أو فكرية بالظروف الاجتماعية التى حدثت إبان ظهورها.

* * *

٤ - تطور الرواية العربية الحديثة، عبد المحسن بدر

الكتاب محاولة جادة لا لتأريخ الرواية العربية فحسب، وإنما هناك جهد جاد مخلص للبحث عن الأنواع التى أسهمت فى ظهور الرواية الفنية مثل الرواية التعليمية، ورواية التسلية والترفيه. وعلى هذا فقد تتبع المؤلف بأناة ومنهجية منضبطة نشأة الرواية وتطورها

بين سنتى ١٨٧٠، ١٩٣٨. وهكذا تقف هذه الدراسة عند أعـمال رواد الرواية، وتبقى بعد ذلك حوالى أربعين سنة من عمر الرواية تحتاج إلى تأريخ ودراسة[*].

* * *

وقد لاحظ الباحث فى أثناء دراسته للدكـتوراه «صورة المرأة فى الرواية المعاصرة» أن الرواية المصرية تحتـاج إلى نوعين من الدراسة والبحث، حتى يمكن رسم صـورة صادقة لمسارها التاريخى:

الأولى - تأريخ للرواية يُبين مراحلها الفنية ومدراسـها الأدبية وعلاقة الرواية بالواقع، الذى تنعكس عنه سواء من حيث المضمون الفكرى أو القيم الجمالية.

الثانى - عمل بيليوجرافى دقيق يقوم بعملية مـسح شامل للروايات الفنية التى صدرت فى مصر، حتى تكون وثيقة صادقـة لأية دراسة فى مجال الرواية. وسوف نصدرها مع الجزء الثانى - من هذا الكتاب - بإذن الله.

انطلاقًا من هذا كله كانت الحاجة إلى الدراسة التى نقدمها، لتسدّ فراغًا لمسنا ضرورة بحثـه وإلقاء الضوء عليـه، أى أن أهمية الـرواية كفن أدبى وجمـاهيرى - إن صح هذا التعـبير - كان دافـعنا إلى هذه الدراسة. ونظرًا لاتسـاع الرقعة الزمنيـة للبحث لم يكن هناك مفر من أن نقسم هذه الدراسة إلى جزءين:

(*) ثمة دراسات أخرى صدرتْ فيما بعد عن الرواية فى مصر ومن أهمها:
- طه وادى : - صورة المرأة فى الرواية المعاصرة (١٩٧٣)
  - دراسات فى نقد الرواية (١٩٨٩).
  - الرواية السياسية (١٩٩٦).
- شفيع السيد: اتجاهات الرواية المصرية (١٩٧٩).
- أحمد هيكل: الأدب القصصى والمسرحى فى مصر (١٩٦٨).
- محمد حسن عبد الله: الواقعية فى الرواية العربية (١٩٧١).
- أحمد الهوارى: البطل المعاصر فى الرواية المصرية (١٩٧٩).
- فاطمة موسى: فى الرواية العربية المعاصرة (١٩٧٢).
- سيزا قاسم: بناء الرواية (١٩٨٣).
- عبد الفتاح عثمان: بناء الرواية (١٩٨٩).

الجزء الأول: تناول تطور الرواية حتى ثورة ١٩٥٢، وهو الذى نقدمه فى هذا البحث.

الثانى: يتناول اتجاهات الرواية بعدسنة ١٩٥٢: وهو ما نأمل أن نقدمه قريبًا بإذن الله.

* * *

وعلى هذا فقد فرضت ضرورة البحث منهج دراسته، ومن هنا كانت محاولتنا رسم خط بيانى لتطور الرواية معتمدين على الرواية نفسها. وبرغم إيماننا بضرورة ربط الظاهرة الفنية بالواقع الذى تعكسه وتصوره، فإننا سنحاول ربط تاريخ الرواية - بالدرجة الأولى - بالرواية نفسها، ونخرج من ذلك بما نرى من دلالات اجتماعية وفكرية وفنية.. على ضوء المنهج الاجتماعى فى النقد.

وتقع هذه الدراسة فى ثلاثة أبواب، يمثل كل منها مرحلة فى تاريخ الرواية الحديثة:

الباب الأول: فجر الرواية: ويقف فى البداية عند العوامل المؤثرة فى نشأتها مؤكدًا صلة الرواية كفن بتراثنا القصصى والشعبى من حيث المضمون، وإن اختلفت عنه فى بعض عناصر الشكل، ثم يقف بعد ذلك عند أهم الأعمال الأدبية المرهصة لنشأة الرواية حتى نصل إلى رواية زينب لمحمد حسين هيكل ١٩١٤، ثم يبحث فترة الجزر والنضوب فى الرواية حتى سنة ١٩٣٣. ويوضح كيف أن القصة القصيرة والمترجمة والمعربة خاصة عند المنفلوطى والزيات ومحمد تيمور، قد سدت فجوة الفراغ الأدبى فى هذه المرحلة.

الباب الثانى: مرحلة التطور والتأصيل: تبدأ من سنة ١٩٣٣ حيث ظهرت رواية «عودة الروح» لتوفيق الحكيم، وتنتهى عند سنة ١٩٤٤، حين توقف كثير من رواد الرواية، وأذنت سنة ١٩٤٥ بميلاد كتاب جدد فى المذهبيْن الرومانسى والواقعى، يتميزّون بسمات مغايرة فنيًا عمن سبقوهم فى الشكل والمضمون.

وفى نهاية الباب يوضح البحث السمات العامة لفن الرواية فى هذه المرحلة التى تمثل ازدهار الرواية الرومانسية، ثم عجزها - بعد ذلك - عن مواكبة حركة المجتمع وتطلع الفئات الصاعدة، مما أدى إلى أن تظهر بعض الأعمال المرهصة لنشأة المذهب الواقعى فى الرواية، الذى ساير المذهب الرومانسى فى هذه المرحلة، وأنتج أعمالاً فنية ناضجة برغم قلتها العددية بالنسبة للرواية الرومانسية.

الباب الثالث: مرحلة النضج والتخصص: يُلاحظ أن الرواية - برغم تطورها فى المرحلة السابقة- كان كتابها بالنسبة للرواية (هواة) فى الغالب؛ أما فى هذه المرحلة فقد تخصص فى كتابة الرواية معظم من شارك فيها. وقد سارت الرواية فى هذه المرحلة فى تيارين: أحدهما مقلد للرومانسية كما ظهرت عند رواد الرواية.

وثانيهما مجدد يرسى دعائم المذهب الواقعى فى الرواية.

ومن هنا انقسم الباب الثالث إلى فصلين:

الأول عن: الرواية الواقعية: حيث يتتبع مراحل تطورها ويقتصر على دراسة أعمال نجيب محفوظ التى سبقت الثلاثية. وفى النهاية يقدم مجملاً لسمات الرواية الواقعية من حيث الشكل والمضمون.

الثانى عن: الرواية الرومانسية: يوضح فى البداية سر استمرار الرومانسية فى الرواية، وأهم كتاب هذه المرحلة: محمد عبد الحليم عبد الله - عبد الحميد جودة السحار - يوسف السباعى - محمد فريد أبو حديد.. وغيرهم. وبعد تتبع الإنتاج الروائى لكتاب هذا التيار يوضح البحث سمات الرواية عندهم.

وفى النهاية يقدم البحث تقييمًا عامًا للرواية برافديها فى هذه المرحلة، استشرافًا لطبيعتها فى المرحلة القادمة بعد الثورة التى سوف نقوم بدراستها، تمهيدًا لإصدار الجزء الثانى من مؤلفنا هذا عنها- إن شاء الله.

* * *

ومع سمو الدافع لهذه الدراسة وإحساسنا الشديد بضرورتها - كما أوضحنا - فإننا لا نستطيع أن نزعم أننا قد وفينا هذا الموضوع حقه من الدراسة، وإنما هو محاولة جادة لدراسة قطاع من تاريخنا الفكرى، تسهم فى إثراء اللحظة الآنية وبناء مستقبل مشرق لا تحده آفاق لمصرنا العربية العزيزة.

والله أسأل أن يهدينا جميعًا إلى طريق الخير، والرشاد، وأن يعم الخير أرجاء البلاد، وأن تنتشر المعرفة بين العباد.

أكتوبر ١٩٧١ — طـه وادى

الباب الأول

فجر الرواية المصرية

(١٩٠٥ - ١٩٣٢)

الرواية العربية بين الأصالة والاقتباس

يجمع كثير من الأدباء والنقاد على أن الرواية (Novel) فن استحدث في الأدب العربي المعاصر نتيجة الاتصال بأوربا إبان النهضة الحديثة. ويرتبون على ذلك مقولة خطيرة مؤداها أن الرواية نشأت نتيجة التأثر بالتراث الأوربي والحضارة الغربية، وذلك لأن الأدب العربي يخلو أو يكاد من فن القصة مرددين بهذا دعاوى بعض المستشرقين من أمثال جب (Gibb) وكولين بالي، الذين عزوا ضعف الفن القصصي في مصر لا إلى أسباب موضوعية خاصة، وإنما تجاوزوا ذلك إلى نتيجة تحط من شأن الحضارة العربية والأدب العربي، حينما ذهبوا إلى أن السر في ضعف القصة يرجع إلى عدم مباشرة كتاب العربية أعمال المخيلة أمدًا طويلا، وأن ضروب الأدب الخيالي عند العرب كالقصيدة والرسالة والمقامة كلها قصيرة، لا تكلف مخيلة الكاتب إلا مجهودا يسيرا، لأنه يعالج مواضيع معروفة أو ضيقة[1].

إن هذا يعني ببساطة شديدة لا الجناية على الأدب العربي فحسب، بل على طبيعة العرب كبشر ذوي دور فعال في صنع الحضارة العالمية، ويلغي بالتالي بشرية الوجدان العربي واتفاقه في السمات العامة للوجدان الإنساني، حيث ينزع إلى فن القصة والحكاية يفسر به منذ المراحل البدائية أسرار الطبيعة والكون من حوله تفسيرا قائما على الوهم والخرافة، وبعد الرقي الفكري والحضاري يهبط الفن القصصي من عالم الأسطورة والوهم إلى دنيا الخيال، فيستمد من الماضي التاريخي أو من الواقع المعاش بعض ما يغذي وجدانه، ويسبر غور النفس في إدراك حقائق الكون من حواليه سموا من فكرة الله والمثل العليا ونزولا إلى معرفة طبيعة الذات ودوافع الغرائز والأهواء.

بناء على زعم المستشرقين ومن تابعهم: هل من المعقول أن ذهاب محمد حسين هيكل إلى فرنسا سنة ١٩٠٩ مكنه من أن يكتب روايته الرائدة بين أبريل سنة ١٩١٠ ومارس سنة ١٩١١؟ ونفس الأمر حدث لتوفيق الحكيم، حيث كتب أيضا (عودة الروح) في باريس سنة ١٩٢٧ بعد أن أقام هناك ما يقرب من عامين. الذي لا يمكن

---

(١) لمزيد من التفصيل يراجع: أدب المازني: نعمات فؤاد، طـ الخانجي سنة ١٩٦١، ص ١٨٦ وما بعدها.
- ثورة الأدب: محمد حسين هيكل، طـ مصر، ص ٨٤.

تصوره أن إقامة شاب مثل هيكل فى باريس سنة واحدة كافية لإحداث كل هذا فى عقليته بدرجة يصل فيها العمل إلى منزلة الفتح والاكتشاف، وما نذهب إليه هو أن هناك تراثا عربيا ضخما ساعده على تمثل هذا الفن والإبداع فيه، فالشكل الفنى الذى توصل إليه هيكل من حيث التقنية أو التكتيك الأوربى لا ينفى كون المضمون مستمدا من بيئة الكاتب وواقعه الوطنى، والمؤلف يؤكد هذا فى تقديمه للرواية حين يذكر:

«ولعل الحنين وحده هو الذى دفع بى لكتابة هذه القصة، ولولا هذا الحنين ما خط قلمى فيها حرفا، ولا رأت هى نور الوجود. فلقد كنت فى باريس طالب علم يوم بدأت أكتبها. وكنت ما أفتأ أعيد أمام نفسى ذكرى ما خلفت فى مصر مما لا تقع عينى هناك على مثله، فيعاودنى للوطن حنين فيه عذوبة لذاعة، لا تخلو من حنان ولا تخلو من لوعة. وكنت ولوعا بالأدب الفرنسى أشد ولعة، فلم أكن أعرف منه إلا قليلا يوم غادرت مصر وبضاعتى من الفرنسية لا تتجاوز الكلمات عدا، فلما أكببت على دراسة تلك اللغة وآدابها رأيت فيها ما رأيت من قبل فى الآداب الإنكليزية وفى الآداب العربية. رأيت سلامة وسهولة وسيلا، ورأيت مع هذا كله قصدا ودقة فى التعبير والوصف وبساطة فى العبارة، لا تواتى إلا الذين يحبون ما يريدون التعبير عنه أكثر من حبهم ألفاظ عباراتهم، واختلط فى نفسى ولعى بهذا الأدب الجديد عندى بحنينى العظيم إلى وطنى، وكان من ذلك أن هممت بتصوير ما فى النفس من ذكريات لأماكن وحوادث وصور مصرية»[1].

ونفس القضية نجدها فى رواية الحكيم (عودة الروح) التى كتبها فى باريس أيضا، حيث نجد الموضوع مصريا خالصا يتعدى إطار التاريخ المعاصر ليصل إلى تراث الفراعنة، ومعنى هذا -فيما نريد أن نؤكده- أن هناك تراثا قويا كان لدى رواد الرواية ساعدهم على استيعاب هذا الفن بتقنيته. فما هى هذه العوامل الفنية التى حواها تراثنا وساعدت على سرعة استنبات هذا الفن فى البيئة المصرية وأسلوبه الجديد ثم سرعة فهم تكنيكه الخاص، وبالتالى القدرة على تطويعه لموضوع مصرى صميم؟

* * *

---

(١) زينب: محمد حسين هيكل - كتاب الهلال، العدد ٢٢ ص ١١.

القصة فى التراث العربى

إن التـراث العربى حـافل بألوان فنيـة مختـلفـة وثيقـة الصلة بفنون القـصص من أهمـها القصص العربى القديم الذى دون على أنه تاريخ مثل (أخـبار ملوك اليمن) لعبـيد شرية و(التيجـان) لوهب بن منبه، يضاف إلى هذا ما كتب عـن أيام العرب وأصنامهم، وعن غزوات المسلمين. وهذا ما دعا طه حسين إلى أن يقول: «أخشى أن يكون من يجحدون وجود الأدب القصصى عند العرب، إنما جحدوه لأنهم لم يحققوا بالضبط معنى الأدب القصصى، فالذين يقرأون الشعر الجاهلى أو ما صح منه والذين يقرأون الشعر الأموى، يلاحظون أن مزايا كثيرة من خصائص الشعر القصصى موجودة فى الشعر العربى. فأهم ما يمتاز به الشعر القصصى أن شخصية الشاعر تفنى[1]، وأن هذا الشعر يكون مرآة لحياة الجمـاعة. وإذا لم يكـن عندنا إلياذة أو أوديسـا فليس من شك فى أن ما أدته الإلـياذة والأوديسا قـد أداه الشعر العـربى القديم من تصـوير الحياة الاجـتماعـية وتصوير حـياة الأبطال. ثم من الذى يستطيع أن ينكر أن فى أدبنا القصصى جمالا ليس أقل من جمال الإلياذة والأوديسا؟ وليس ذنب الأدب العـربى ألا يقرأه الناس ولا يعـرفوه، أى الأدباء عنى بقصص أبى زيد وعنتـرة وما إليه من الأقـاصيص الكثيـرة التى تغنّى بها العـامة؟ أيكم يدرسه مـضطرا إلى أن يعترف أن للأدب العـربى من هذا الجمال مـالا يقل عن الإلياذة والأوديسا.. وينتهى إلى أن «الأدب العربى شعره ونثـره وعلمه وفلسفته لا يمكن بحال من الأحوال أن يقل عن الآداب القديمة»[2]

هذا يفـضى بنا إلى أن الأدب الـعـربى قـد عرف نـوعين من القـصص: نوع منثور وآخـر منظوم، أما الأول فقد بدأ سيرا وحكايات عن قـدماء العرب من ملوك وأمراء وفرسان. وأما الثـانى فقد نشأ حـول أيام العرب وحروبهم وعـاداتهم، ثم امتد إلى ناحيـة أخرى وجدانية تصور طبيعـة الحياة التى تعيشها القبائل، وما تدين به من مـثل وتقاليد مثل ما نجد فى شعر الصعاليك، كما يؤكـد وجود الأدب القصصى منذ وقت مبكر الشعر الذى يصور مغامرات الشاعر فى الحب الماجن أو العفيف، ومن خير ما يمثل بداية هذا الاتجاه ما نجده فى قصيدة المنخل اليشكرى التالية:

ولقـد دخـلتُ عـلى الفـتـا ... ة الخـدرَ فى اليـوم المطيـر

---

(١) تفنى: تغيب وتختفى.

(٢) من حديث الشعر والنثر: طه حسين، ط دار المعارف القاهرة ص ١٦ - ١٧.

الكاعبُ الحسناء تـرفلُ في الدمقسِ وفي الحرير
ودفعتُها فتدافعتْ مشى القطاةَ إلى الغديرِ
ولثمتُها فتنفستْ كتنفسِ الظبْى الغريرِ
فتـرتْ وقـالتْ يـا منخلُ هل بجسمك من حَرور؟
ما مسَّ جسمي غيرُ جسمك فاهدئي عنّى وسيرى
ولقد شربتُ من المدامةِ بالصغيرِ وبالكبير
فـإذا انتشيْتُ فإننى ربُّ الخورنقِ والسدير[1]
وإذا صحوتُ فإننى ربُّ الشويهةِ والبعير
وأحبُّها وتحبنى ويحبُّ ناقتَها بعيرى[2]

يتصل بقصص الحب عند العرب ما ذاع ونما من قصص حول شعر بعض العذريين فى العصر الأموى بدرجة، تُوحى لا بالشك فى شعر هؤلاء المحبين فحسب، بل فى شخصياتهم أحيانًا. لقد شك الجاحظ فى القرن الثانى للهجرة فى بعض قصصهم وشخصياتهم أيضا، وكذلك شك أبو الفرج الأصفهانى فى القرن الرابع للهجرة فى ذلك، ومع كثرة ما ورد من أخبار مروية تنفى وجود بعضهم مثل قيس بن الملوح (مجنون ليلى) نجده يذكر فى الجزء الثانى من «الأغانى» ترجمة مستفيضة له، تكاد تستغرق ما يقرب من نصف الجزء الثانى. دلالة هذا كله بلا شك أن هذا النوع من القصص وغيره كان غذاء أدبيا لجماهير الشعب العربى، لأن «الذوق العربى كان يميل إلى هذا اللون من الإنتاج، ويقبل عليه إقبالا شديدا دعا معاوية إلى تعيين قاصٍ بالمسجد، يقص على الناس ما أسماه المقريزى فى خططه بقصص الخاصة، تفرقةً بينه وبين قصص العامة، التى كان يجتمع فيها النفر من الناس حول قاص يستمعون إليه..»[3].

ومما يدل على خطورة قصص العذريين أنها صارت مادة للدراسة الأدب المقارن فى العربية والفارسية، حيث نجد الشاعر الفارسى عبد الرحمن الجامى يتأثر بقصة ليلى

---

(١) ربُّ الخورنق والسدير: صاحب القصور العظيمة.

(٢) القصة العربية القديمة: محمد مفيد الشوباشى، ط المؤسسة المصرية، ص ٦٣.

(٣) فى الرواية العربية: فاروق خورشيد، ط الجمعية الأدبية، ص ٦٥.

والمجنون فيكتبها بالفارسية، وإن حملها رمزا يتفق ومثاليات الصوفيين، إذ صارت ليلى بجمالها وعفافها رمزا لجمال الحقيقة الكبرى، وصار كفاح قيس وجهاده رمزا لما يجب أن يتحمله محب الله من آلام حتى يصل إلى معرفته سبحانه.

كل هذا على سبيل المثال ينتهى بنا إلى حقيقة مؤكدة، وهى أن الأدب العربى عرف فن القصة وساهم فيه مساهمة كبيرة على مر العصور.

هناك فن عربى آخر هو فن المقامة الذى يعزى إلى بديع الزمان فضل اكتشافه وإظهاره، وكانت عنده أقرب إلى قصة تستغرق جلسة، يعبر فيها المؤلف عن مشكلته الخاصة وهى عدم تقدير أهل زمانه للأدباء والعلماء. وكان الراوى دائما يبهر جلساءه بمعارفه ومعلوماته مصطنعا فى ذلك أسلوب السجع والمحسنات. وكانت شخصية الراوى ترسم فى الغالب بمهارة وكذلك حبكة المقامة، لكن هذا النوع كان أقرب إلى الأقصوصة لا الرواية، وإن كان البطل لا يتغير فى كل منها، وكان هذا الفن بداية طيبة للتنمية والتطوير للقصص الفصيح، ولكن الحريرى ومن أتى بعده غلب عندهم الطابع التعليمى على حساب الجانب الفنى.

ولا يعنينا تطور هذا الفن بقدر ما يعنينا البعث اللافت له فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر وبدايات هذا القرن، فقد كتب رفاعة الطهطاوى رحلته «تخليص الإبريز فى تلخيص باريز»، وترجم رواية فينلون «مغامرات تليماك» بأسلوب المقامة، لذا يعزو إليه عبد المحسن بدر الفضل فى نشأة الرواية التعليمية[1]. وعلى نفس الدرب يسير على مبارك فى محاولته «علم الدين» سنة ١٨٨٣، ثم أحمد شوقى فى مقامة «شيطان بنتاؤور» وحافظ إبراهيم فى تجربته «ليالى سطيح» ١٩٠٦. على أن أنضج محاولة لتطويع المقامة لفن الرواية هى ما قام به محمد المويلحى سنة ١٩٠٥ فى «حديث عيسى بن هشام»... «وكما حمل الكتاب صراعا بين الأفكار المتوارثة القديمة والغربية الوافدة، تضمن أيضا صراعا بين المقامة والرواية، ولعل العصر كان مسئولا عن دعوة الإصلاح التى حملها الكتاب، كذلك كان العصر بظروفه الأدبية القلقة وثقافته التى تميل إلى القديم هى التى جذبت الكتاب وشدته إلى المقامة، التى تعنى بالوعظ والإرشاد فى لغة تهتم بالزخرف وتميل نحو المحسنات»[2]

---

(١) تطور الرواية العربية: عبد المحسن بدر، ط المعارف، ص ٥٢.

(٢) الدكتور هيكل حياته وتراثه: طه وادى، النهضة المصرية سنة ١٩٦٩، ص ٧٩.

وقد استمر تيار التأثر بالمقامة حتى منتصف هذا القرن، إذ نجد يوسف السباعى يبدأ مسيرته فى درب الرواية على طريق المقامة فى روايته الأولى «أرض النفاق» سنة ١٩٤٩، حيث تدور الرواية حول بطل فرد يأسى لانتشار النفاق وانعدام الأخلاق الطيبة، فذهب إلى بائع يشترى منه حبوبا مختلفة لصفات خلقية مثل الشجاعة والصراحة، وحين يتقمص الشخصية الملائمة يقع فى كثير من المشاكل البسيطة التى تكشف عن نقد ساذج للواقع. وهو هنا يذكر بشخصية أحمد باشا المنيكلى فى «حديث عيسى بن هشام».

وننتهى من هذا إلى أن المقامة قد بعثت بشكل قوى وجاد فى بداية العصر الحديث، وكانت مصدر استلهام ووحى للرواية العربية الحديثة. ولعل هذا ما جعل على الراعى يذهب إلى أن فى رواية «زينب» لهيكل ظاهرة تكنيكية طريفة تتلخص، فى «أن ثمة صراعا يدور فيها بين الرواية والنثر الفنى. . . مؤلفها جلس ليكتب رواية وفى ذهنه أنه حتم عليه إلى جانب دور الراوى، أن يثبت براعة فى كتابة النثر الفنى، لذلك يدور فى زينب ذلك الصراع بين الرواية والمقالة، وينتهى لحسن حظنا بانتصار الرواية على المقالة»[١]

جنس أدبى ثالث ذو جذور ضاربة فى التراث العربى، كان له أثره الكبير فى نشأة الرواية عامة والتاريخية خاصة، وقد جعل الرواية التاريخية مرحلة متقدمة فى سبيل نشأة الرواية الاجتماعية - هذا الجنس هو «فن السيرة» التى بدأت بسيرة الرسول ﷺ، التى رواها ابن إسحاق ونقلها إلينا ابن هشام. وقد استمر هذا الفن طوال عصور التاريخ العربى ليشمل السيرة بنوعيها الغيرية والذاتية وأدب الرحلات[٢]. هذا التراث التاريخى/ الفنى الضخم كان بلاشك مصدر الوحى والاستلهام لكثير من روايات جرجى زيدان التاريخية الاثنتين والعشرين التى كتبها بين سنتى ١٨٩٣ و١٩١٣. وقبل أن نتكلم عن سمات الرواية التاريخية نرى أن زيدان قد اقتفى أثر السير التاريخية إلى حد كبير فى الاهتمام بالتاريخ ومادته بالدرجة الأولى فيما كتب، لذلك حرص على أن تغطى رواياته معظم مراحل التاريخ العربى منذ العصر الجاهلى حتى العصر الحديث.

ونجد زيدان يقدم التاريخ على الفن فى رواياته، التى كان يختار فيها -عامدا- فترات

---

(١) دراسات فى الرواية المصرية: على الراعى ص ٣٩.

(٢) لمزيد من التفصل يراجع: التراجم والسير: محمد عبد الغنى حسن - دار المعارف، القاهرة.
الترجمة الشخصية: شوقى ضيف - دار المعارف، القاهرة.

صراع أو قلق فى التاريخ العربى والإسلامى. وإذا ما أخذنا رواية «أرمانوسة المصرية» سنة ١٨٩٦ (ثانى رواياته) مثالا يوضح خصائص هذا الفن عنده، وجدناه يدير الرواية حول فتح العرب لمصر والعوامل التى ساعدتهم على النصر، مع محاولة وصف الحياة الحضارية إذ ذاك، مزاوجا لها بقصة حب مثالى بين أرمانوسة ابنة المقوقس وأركاديوس ابن قائد حملة الروم. ويتوازى الخطان التاريخى والعاطفى، وبتمام النصر والاستيلاء على مصر تأتى النهاية السعيدة للمحبين.

ونلاحظ أنه يحافظ - إلى حد ما - على الإطار التاريخى للفترة التى يتناولها مستعينا على ذلك ببعض كتب التاريخ التى يشير إليها فى هوامش الرواية. أما القصة العاطفية فهى للتشويق والاستثارة، حيث نجد المحبين يتحدثون كثيرا عن أحداث التاريخ وظروف العصر بأكثر مما يعبرون عن عواطفهم وأحاسيسهم الذاتية. والمؤلف كان على وعى تام بهذا حين يذكر أنه يقدم التاريخ «فى سياق حكاية غرامية تشوق للمطالعة، فيطلع القارئ على كل ما تقدم من تفاصيل الفتح المصرى وهو لا يشعر، لاعتقاده أنه يطالع رواية غرامية»[1]

بدهىٌّ والحال هذه أن تكون القصة العاطفية -الثانوية- مبنية على المصادفة القدرية، التى تتفق وروح التاريخ أو سمات الأدب الشعبى، لكنها لا تتلاءم وطبيعة الرواية.

خلاصة ما نحرص على تأكيده أن السير التاريخية كانت وحيا لاستلهام الرواية التاريخية، التى ثبت لها جرجى زيدان سمات معينة مضى يكررها فى كل أعماله بعد أن تحجر التكنيك عنده، لذا نجد بعض الأحداث تتكرر أحيانا من رواية لأخرى، ولا يتغير فيها إلا المسميات فقط. وقد تأثر به معظم كتاب الرواية التاريخية فيما بعد، ولم ينتقل هذا الفن نقلة فنية جديدة إلا على يد محمد فريد أبو حديد بعد محاولاته الأولى، ثم على يد بعض الكتاب الواقعيين من أمثال نجيب محفوظ وعادل كامل.

ولقد أسهمت الرواية التاريخية عند زيدان فى نشأة الرواية الاجتماعية وتقبلها. فبالإضافة إلى الترويج للفن الروائى نجد رواد الرواية عندنا يعترفون بتأثير زيدان عليهم، فهيكل يذكر أنه «كان يجد نفسه مدفوعا إلى قراءة روايات جرجى زيدان كاملة فى أثناء الإجازات». وطه حسين يؤكد أنه فى أيام الصبا والشباب بدأ فى قراءة القصة التاريخية

---

(١) أرمانوسة المصرية: جورجى زيدان ط الهلال الثانية (١٨٩٨) ص ٨.

عنده «فلا أكاد أتقدم فى قراءتها شيئا حتى أفتن، وإذا هى تشغلنى عن دروس الأزهر حتى أتمها، وهى تأخذ علىّ تفكيرى وقتا طويلا بعد إتمامها»[1]

نتتهى من هذا إلى أن التراث العربى فى السير التاريخية وأدب الرحلات قد أثر فى نشأة الرواية التاريخية التى أثرت بدورها فى نشأة الرواية الاجتماعية.

* * *

القصة فى الأدب الشعبى

إذا كان هذا ما يمكن تسميته بالتراث الرسمى أو الفصيح فى الأدب العربى، فإن هناك تراثا آخر عاميا أو شعبيا أبلغ فى الدلالة وأدخل فى باب القصص.. وهو الأدب الشعبى بجميع فنونه وأشكاله، وإذا كانت ثمة ظروف فى الماضى حالت دون الاعتراف بهذا الفن، فإنه الآن يأخذ طريقه لتصحيح التاريخ الأدبى للأمة العربية، إذ لا سبيل إلى التقييم الحق لتراثنا الأدبى مالم يوضع هذا التراث الضخم فى مكانه الصحيح. إنه يؤكد -بما لا يدع مجالا للشك- عراقة الملحمة والسيرة والحكاية والقصة فى التراث العربى، بل إنه يحوى فنونا تحمل سمت المسرح الدرامى مثل «خيال الظل»، وطبيعة مسرح العرائس مثل القره كوز «الأراجوز»، ولمصر الدور البطولى فى نشأة كثير من فنون الأدب الشعبى إبداعا وتطويرا وتذوقا. فللمصريين -على أرجح الروايات- فضل تأليف إحدى روايات «ألف ليلة وليلة» التى مازالت تحمل كثيرا من عادات بعض المصريين وتقاليدهم[2].

كذلك فإن السير الشعبية العربية على اختلاف أبطالها وتنوع أساليب التعبير فيها بين شعر ونثر، لها مقام كبير فى الأدب الشعبى العربى، ولمصر أيضا فضل وضع الكثير منها. كذلك فإن الحكاية الشعبية بمختلف صورها تراث ضخم وثرى فى الأدب العربى طوال عصور تاريخه[3].

وإذا كان بعض الأوربيين قد اتهم الأدب العربى بخلوه من الأدب القصصى، فإن أحدهم شاهد ما ينفى ذلك وهو «جوستاف لوبون»، الذى يحدثنا عن رحلته فى الشرق ومشاهدته ما للقصص عند المشارقة من حظوة، فيقول «أتيح لى فى إحدى الليالى أن

---

(١) جرجى زيدان: محمد عبد الغنى حسن - أعلام العرب، العدد (٩٠) ص ٩٥، ١٠٤.

(٢) راجع: ألف ليلة وليلة: سهير القلماوى، ط المعارف، ص ٧٢.

- ثورة الأدب: محمد حسين هيكل، ص ٨٢.

(٣) راجع: الحكاية الشعبية: عبد الحميد يونس: ط المؤسسة المصرية.

أشاهد جمعا عربيا من الحمالين والنواتى والأجراء يستمعون إلى إحدى القصص، وإنى لأشك فى أن يصيب قاص مثل هذا النجاح لو أنشد جماعة من فلاحى فرنسا شيئا من أدب لامرتين أو شاتوبريان. فالجمهور العربى ذو حيوية وتصور يتمثل ما يسمعه كأنما هو يراه»(١)

الذى نود أن نؤكده أن التراث الشعبى ضخم وواضح الصورة لدى الجماهير العربية حتى الآن، والذى لاشك فيه أن هذا التراث الشعبى بروافده القصصية المختلفة كان يشكل خلفية واضحة المعالم لدى كتاب الرواية الرواد، وقد سبق أن ذكرنا أن القصة العاطفية فى روايات زيدان التاريخية تشبه حبكتها حبكة الحكاية الشعبية من حيث الحب المثالى وكون الأبطال خيرين وأعدائهم شريرين واعتماد الحكاية على المصادفة القدرية. ونجد آثارا شعبية واضحة فى الرواية الرائدة لهيكل حين يشبه أحد أبطال الرواية وهو حسن بأبطال السير الشعبية، فيذكر أنه «بقامته المتوسطة ولونه الشديد السمرة وعيونه الحادة الغائرة لأشبه الناس بشجعان الزمن القديم عنترة وأبى زيد. بل إن من يراه ويرى تشيعه للهلالية حتى لتحمله ربابة الشاعر للجنون بهؤلاء الغزاة الأبطال، ولتمنى رجوع عهدهم عهد العزة والتجول تحت حمى السيف...»(٢)

وهذا بلاشك يدل على قوة تأثر هيكل بالتراث الشعبى، مما جعل عبد المحسن بدر يلحظ بعض ما يوجد من تشابه بين قصة إبراهيم وزينب وبين القصص الشعبى، ويذكر أن صورتهما «تذكرك بأبطال أساطير العشق والغرام، ليلى والمجنون وعنترة وعبلة، يذوبان وجدا وهياما على طول الرواية»(٣)

ليس هنا الآن مجال ما يمكن أن نعدده من سمات مشتركة بين الرواية والأدب الشعبى، وإنما يعنينا الآن أن نؤكد تأثير الأدب الشعبى على كثير من المحاولات الرائدة. **وهذا يؤكد ما نذهب إليه من أن التراث العربى القديم الفصيح والشعبى، كانت له تأثيرات بعيدة المدى فى نشأة الرواية العربية الحديثة.**

نتهى من هذا كله إلى أن الرواية إذا كانت تدين بشكلها الفنى للأدب الأوربى، فإن مضمونها وبعض عناصر بنائها الفنى وريث شرعى للتراث القصصى العربى بجميع أشكاله وأنواعه. والوعى بهذه الحقيقة لا يصحح تاريخ نشأة الرواية فحسب، بل

---

(١) دراسات فى القصة والمسرح: محمود تيمور، ط مكتبة الآداب، ص ٦٥.

(٢) زينب: هيكل ص ٥٨.

(٣) الروائى والأرض: عبد المحسن بدر، ط المؤسسة المصرية، ص ٦٣.

يصحح الوجود الأيديولوجى لشعبنا العربى، ويعطى تراثنا القومى ما يجب أن يعطى له من قداسة وتقدير.

* * *

تعقيب عام

خلاصة القول فيما يتصل بنشأة الرواية العربية فى مصر أن هناك ثلاثة آراء نقدية فى هذا السبيل:

الأول: ينادى به ويؤمن.. من يعلون من شأن المؤثرات الغربية على الأدب العربى: مثل المستشرق «جب» و«كولن بالى»، ومن النقاد العرب لويس عوض وغيره - وهؤلاء يرون أن الرواية العربية لم تنشأ إلا بتأثير مباشر وقوى من الآداب الغربية خاصة الفرنسية والإنجليزية والروسية.

يؤكد هذا الرأى عندهم أن كل رواد الرواية مثل: هيكل والحكيم وطه حسين والعقاد وفريد أبو حديد وجرجى زيدان وغيرهم، كانت ثقافتهم الأوربية عالية جدا، بل إن بعضهم سافر إلى بلاد أوربية... وكتب روايته هناك مثل هيكل (زينب) والحكيم (عودة الروح).

* * *

الثانى: يؤمن به من يتعصبون للتراث القومى والفكر العربى: مثل مصطفى صادق الرافعى وأحمد الزيات وطه حسين وعبد الحميد يونس... ويرون أن الرواية العربية الحديثة تعود أسباب نشأتها -فى المقام الأول- إلى التراث العربى الفصيح والشعبى، وأن الوجدان العربى -حتى قبل الإسلام- كان يميل إلى الحكى، ويحب سماع الأخبار والروايات.. ثم جاء الإسلام، فقوى من ذلك، لأن القرآن الكريم نفسه يحتفى بالقص حفاوة بالغة.. وهناك سورة كريمة فيه تسمى: «سورة القصص»[1]... والقرآن نفسه يؤكد عنايته بالقص فى كثير من الآيات الكريمة ومنها قوله تعالى:

﴿إِنَّا أَنزَلْنَاهُ قُرْآنًا عَرَبِيًّا لَّعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ ۝٢ نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ بِمَا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ هَٰذَا الْقُرْآنَ وَإِن كُنتَ مِن قَبْلِهِ لَمِنَ الْغَافِلِينَ ۝٣﴾ [يوسف: ٢، ٣].

* * *

الثالث: ثمة رأى آخر.. أكثر موضوعية، وهو رأى توفيقى، يذهب إلى أن الظواهر

---

(١) سورة القصص.. سورة مكية -رقمها ٢٨- وهذا يعنى أنها نزلت فى وقت مبكر من بعثة الرسول... وأن القرآن ساق للعرب قصصا كثيرة للعظة والهداية والإعجاز.

الأدبية - ظواهر (مركبة) ومعقدة التكوين، إذ لا يمكن أن ينهض عامل واحد، ويؤدى - وحده - إلى وجود ظاهرة أدبية أو غير أدبية. إذن لم لا نقول إن الرواية العربية الحديثة - قد نشأت فى مصر وغيرها من الأقطار العربية الأخرى - نتيجة التفاعل الخلاق بين التراث القومى والتأثر الخارجى بالآداب الأوربية، أى أن العاملين (الأصيل والدخيل) قد. أثرا بقدر ما فى نشأة الرواية.

* * *

بل إن الأمر - فى تقديرى - يتعدى ذلك إلى أسباب جوهرية أخرى فى الواقع الاجتماعى والثقافى، فنشأة الرواية - فى مجتمع ما - رهين بنشأة الطبقى الوسطى «البرجوازية»، التى تدعو إلى تحرير الرجل والمرأة من تقاليد العصور الوسطى ومن السلطة الأبوية على كافة المستويات، إذ كيف تصور الرواية قصة حب.. والمرأة فى المجتمع لم تخرج من البيت، ولم تتعلم ولم تعمل... ولم تتحرر؟!

كذلك يساعد على ظهور الرواية نشأة (المطبعة)، لأن الرواية والقصة تعتمدان على القراءة.. بعكس الشعر الذى يعتمد على الإنشاد والسماع.

كل ذلك يفضى بنا إلى أن نشأة الرواية العربية تقوم على أسباب مركبة ومتفاعلة ومن أهمها:

- التراث العربى القديم بجميع روافده التاريخية والقصصية، الفصيحة والشعبية.
- التأثر بالآداب الأوربية.. خاصة الفرنسية والروسية والإنجليزية.
- ظهور الطبقة الوسطى.. وما تبعه من دعوة إلى التحرير الاجتماعى والفكرى والأدبى.
- ظهور المذهب الرومانسى الذى يدعو إلى أن تكون وظيفة الفن الأولى هى التعبير عن الأديب.
- ظهور الصحف والمجلات والمطبعة.
- ظهور الإذاعة والسينما -والتليفزيون فيما بعد- وحاجتها الدائمة إلى مواد قصصية، تتحول إلى أعمال درامية.

كل تلك العوامل وغيرها.. أدت إلى نشأة الرواية الحديثة وازدهارها -لا فى مصر فحسب، بل فى كثير من البلاد العربية[1].

---

(١) يراجع فى هذا المجال: كتاب «دراسات فى نقد الرواية» وكتاب «الرواية السياسية» لطه وادى.

روايات مرهصة

هناك محاولتان تُعدَّان إرهاصا حقيقيا لنقل الرواية من مجال التسلية والتجريب إلى ميدان الفن، هما: «فى وادى الهموم» لمحمد لطفى جمعة (١٩٠٥) - و«عذراء دنشواى» لمحمود طاهر حقى (١٩٠٦)[1].

أما عن المحاولة الأولى للطفى جمعه، فقد كتب لها مقدمة طويلة يثير فيها إلى نوعين من القضايا؛ الأولى اجتماعية: تتصل بموضوع الرواية الذى يرفض المؤلف أن يكون عن «الغرام الطاهر والحب النقى الذى ينتهى بالزواج»، ويفضل أن يصور البشر كما هم، لذلك يكتب عن «سقوط الشبيبة واندفاعها مع تيار الفساد»، وعلى هذا فإن الرواية تدور حول البغاء وشروره ومفاسده، ولكى يوهمنا المؤلف بواقعية ما كتب يذكر أنه «بقى ثلاثة شهور يجول خلالها فى القاهرة، يشاهد «ويقيد» ما يراه فى دفتر صغير».

الثانية أدبية: حين يذكر ما يدل على معرفته بما بين الرواية الرومانسية والواقعية من فروق، إذ يمضى فينبه القارئ إلى أن «فن الروايات منقسم إلى قسمين: رومانتيك أى روايات خيالية، والثانى ريالستيك أى روايات واقعية، فالأولى تصور البشر كما يجب أن يكونو،ا لا كما هم فى الحقيقة، والثانية تمثل البشر كما هم بنقائصهم ومعايبهم ومخازيهم. . . وطريقة كتابة القصص الخيالية هى أن يجلس الكاتب فى غرفته، ويتخيل الحقول الخضراء والحدائق الغناء وغدران الماء والطيور المغردة والليالى المقمرة والأبطال الشجعان والنساء الجميلات والغزل والغرام والجفاء واللقاء، ثم يكتب قصته. وأما طريقة روايات الحقيقة فهى أن يلبس الكاتب ملابسه أو يتزى بغير زيه، ويتجول فى الطرق والأزقة، ويدخل المجتمعات والمحطات، ويرقب حركات الناس فى ملاعب القمار والحانات والحدائق العمومية، ويبقى طول ليله هائما فى الطرق يدرس الأخلاق والطبائع والعادات، وهو فيما بين تلك الأشياء يقيد ما يراه ويسمعه ويدرس، ثم يجلس ويكتب قصته ويسبك فيها كل ما رآه وسمعه»[2]

---

(١) أصدر فى هذه الفترة فرح أنطون محاولة روائية بعنوان «الدين والعلم والمال» سنة ١٩٠٣.

(٢) فى وادى الهموم: محمد لطفى جمعة، ط النيل سنة ١٩٠٥، ص ٥.

هذا الفهم المبسَّط للمذهبين الرومانسى والواقعى، يـؤكد بصفة عامـة أنه كان يدرك الفرق بينهما، ويعرف بعض كتابهما فى الغرب، ونقرأ الرواية برغم هذا فلا نجدها تزيد فى قيمـتها الفنية عن روايات التـسلية المعاصرة لهـا، إذ تحكى عن طريق السرد بواسطة صديق للمؤلف -يقـوم بدور يشبه دور راوى المقامة- قصـة شاب لاه، ولد لأب فاسد وأم ساقطة، ويمضى الشاب فى طريق الزنا والشراب، وتشـاركه فى سوء السلوك أخته. ويفيض المولف، فى بيان أثر الفساد الخلقى على الرجل والمرأة بدرجة تطغى فيها الحكمة والموعظة الحسنة على فنية القـصة، التى ينهيها بقوله: «سـلامٌ! سلامٌ على تلك النفوس التى أسـاءت إليها الإنسـانية، وأجـسامـهن تئن تحت التراب، وهى تائـهة بين الأرض والسماء، تجذبها أخواتها إلى العلا، وتهبط بها ذنوبها إلى أسفل سافلين...».

على هذا يتـوه فكر الكاتب بين السـخط على المرأة الساقطة والدفـاع عنها. وتـبدو سذاجة التجربة فى هذه الرواية التى تقتفى أثر المقامات -فى بعض العناصر- حين يجعل لها راويا، وكذلك نجد رغبة الكـاتب التقليدية فى إثبات علو شأنه فى الأدب بأسلوب، تعلو فيـه رنة الخطابة، ويكثر فيـه الاقتباس من الـشعر والقرآن، والإكـثار من أسلوب الاستفهام والتعجب مع العناية بإبراز الحكمة والموعظة بمناسبة ومن غير مناسبة.

من عيـوب الرواية أيضا أنها تعـتمد فى الغالب علـى السرد وتستخـدم الحوار بشح وندرة بطريقـة خطابية واضحـة، وإطار الرواية تحوطه ضـبابيات كـثيـرة من الأحاديث والتعـليقات والتـقديمات واللقـاء بين القاصّ والراوى. وهو لا يُـصور من حيـاة بطلى الرواية: مختار وعزيزة سوى حـياة الزلل والانحراف والشذوذ. ولا يقل ضعف الحبكة عن ضـعف تصوير مـعظم الشـخوص، إذ يصـورها المؤلف من الخـارج دون محـاولة لتعمقـها أو فهمها، بالإضـافة إلى أن جميعهـا شخصيات غير سـوية بدرجة أقرب إلى الشذوذ حين يقدم الأم، وهى ترشد ابنتها إلى طريق الانحراف وتسهل لها سبل الغواية.

وعلى هذا لا تضيف هذه المحـاولة أثرا ذا بال فى تاريخ الرواية المصرية، وهى برغم ثقافة مؤلفها لا تزيد قيمة عن بعض روايات التسلية المعاصرة لها.

* * *

أما عن «عذراء دنشواى»: فتصور مأساة أهالى قرية دنشواى ممتزجة بقصة حب ريفى، ونرى المؤلف يقدمها على أن حادثة دنشواى بفظائعـها دفعته «لوضع رواية تكون تأريخا لهذه الحـادثة السيئة». ونجـد فى هذه المحاولة كثيرا من الملامح الفنية التى تقـربها من

الرواية، من ذلك أننا نجد فيها قصة حب ساذجة بين ست الدار ومحمد العبد، ويتعرض الحب لشماتة أحمد زيدان الذى يفشل فى أن ينال حب ست الدار، فيشى لرجال الأمن بأن أباها كان ممن تعرضوا للإنجليز مما أودى بحياته ظلما. هكذا يمزج الكاتب بين الخط التاريخى والحدث القصصى بطريقة أكثر فنية وملائمة لطبيعة الرواية مما سبق أن وجدناه عند جرجى زيدان.

وبحكم طبيعة العصر الذى لا يقر العلاقات العاطفية، نرى المؤلف يبرئ نفسه فى سذاجة أمام الله، ويعترف للقارئ بأن الغرام الذى جعل أساسا للرواية من الخيال والابتكار. كما نجد طاهر حقى قد فطن إلى ما بين السرد والحوار من فروق، فجعل السرد بلغة عربية فصيحة بينما الحوار بلهجة عامية. وعلل ذلك بقوله فى المقدمة: «أنى تعمدت الكتابة باللغة العامية الريفية لتكون أوقع فى النفس وعبارة «طبق الأصل» لمحادثة سكان القرى». بل أكثر من ذلك نجده يكتب بعض الكلمات الإنجليزية بالحروف العربية إمعانا فى الواقعية على ما يرى.

وإذا كنا نحمد للمؤلف أنه جعل أحداث الرواية تدور فى جو ريفى طبيعى بعيد عن التكلف والشذوذ الذى سبق أن رأيناه عند لطفى جمعة، فإننا نحمد له كذلك أن روايته هيأت الأذهان لتقبل الرواية المصرية الأولى وهى «زينب»، التى صور فيها هيكل الحب الريفى والحياة الريفية واستخدم الحوار العامى، وهى تتكئ على بعض العناصر الفنية، التى أبرزها من قبل طاهر حقى.

خلاصة القول أن هذه الرواية تمثل الحلقة الأخيرة فى سبيل تطويع النثر العربى الحديث -فى مصر- للرواية الفنية.

* * *

فى البدء كانت «زينب»

إن حياة محمد حسين هيكل (١٨٨٨ - ١٩٥٦) يمكن أن تلقى ضوءا كاشفا على ظروف نشأة الرواية فى مصر، ذلك أن هيكل ابن للطبقة البرجوازية الفتية قريبة العهد فى الظهور فى البيئة المصرية. ومن هنا يقترن ميلاد الرواية بميلاد الطبقة الوسطى، التى لم تخترع هذا الفن القصصى، وإنما أعطته شكلا جديدا، بحيث يصبح صالحا للتعبير عنها وتصوير أشواقها وخدمة مصالحها. هكذا يكون تحرير الفرد ونشأة الرواية ثمرة لنشأة البرجوازية التى مضت بطموحاتها الفردية ونزعاتها النفعية، تثبت معالم الرومانسية كمذهب أدبى يصلح للتعبير عن حاجاتها ومشاعرها، ومن هنا «يحدب الرومانسيون على «الإنسانية المقدسة» و«مولانا الجنس الإنسانى»، وأخذت الثورة الرومانسية بذلك طابعا شاملا فلم تبق محصورة فى حدود ثورة الفرد على قيود المجتمع، بل تناولت كل شىء»(١)

وإذا كان مطلع القرن العشرين قد شهد بداية التجمع المنظم لهذه الطبقة الوسطى، بحيث صارت بحق كما قال عنها لطفى السيد «صاحبة المصلحة الحقيقية» فى البلاد، فإنها مضت توقظ الشعور الوطنى، وتنادى بأن تكون «مصر للمصريين». وهذه الدعوة إلى الوطنية متسقة مع طبيعة الظروف الاجتماعية من ناحية، ومع طبيعة المذهب الرومانسى الذى اختارته الرواية فى هذه الأثناء من ناحية أخرى، فالرومانسية كما يذهب إرنست فيشر: «إذا كانت تمضى نحو الآفاق غير المحدودة، فإنها تعود بالمرء أيضا إلى شعبه وماضيه وطبيعته الخاصة، وقد ارتبطت كذلك بحركات التحرر الوطنى»(٢)

انطلاقا من هذه الناحية وجدنا هيكل يتغنى فى الرواية بطبيعة بلاده وبشخصيتها القومية، ويفخر بالانتساب إليها حين يعلل فى مقدمة الرواية ما جعله يصدرها بتوقيع «مصرى فلاح»، وذلك لكى يوضح... «إن المصرى يشعر من أعماق نفسه بمكانته وبما هو أهل له من الاحترام، وأنه لا يأنف أن يجعل المصرية والفلاحة شعارا يتيه به، ويطالب الغير بإجلاله واحترامه».

---

(١) الرومانتيكية: محمد غنيمى هلال، ط نهضة مصر، ص ١١٤.

(٢) The neccesity of art: Ernest Fischer. P. 53.

كـذلك تعكس سـيـرة هيكل مـا أدى إليـه الاتصال بأوربـا من تأثر بأشكال الأدب المختلفة وسرعـة استيعابها وتطويعهـا للأدب العربى، ذلك أن هيكل حصل على دبلوم مدرسة الحـقوق العليا سنة ١٩٠٩، ورحل فى السنة نفسهـا إلى باريس، ليحصل على الدكتوراه فى الحقوق[١]. ولكن دراسة الآداب تستهويه كما تسـتهوى الحكيم فيما بعد، لذلك يبـدأ فى بدايات سـنة ١٩١٠ فى كـتـابه رواية «زينب» بعـد أن انبـهـر بالأدب الفرنسى، واختلط فى نفسه بالحنين إلى الوطن، «وكـان من ذلك أن هممت بتصوير ما فى النفس من ذكريات لأماكن وحوادث وصور مصرية».

* * *

البناء الفنى للرواية

من الصعوبة الفصل فى العمل الأدبى بين الشكل والمضمون، ذلك لأن «صورة الشئ لا تكاد تنفصل عن حـقيقة إدراكـه، بل عن حقيقـة وجوده كذلك»[٢]. ومع ذلك نجد أنفسنا من أجل الدراسة مضطرين إلى أن نـدرس المضمون الفكرى على حدة، ثم ننظر بعد ذلك فى الشكل أو فى أسرار العلاقات الجمالية التى تصوغ العمل الأدبى وتبرزه فى صورته الفنية التى تكاد تكوِّن جوهر ما يصيرُ به الأدب أدبا والفن فنا.

وعلى هذا فإن الرواية من حيث المضمون ترتكز على محورين:

الأول: اجتماعى عاطفى.

الثانى: وطنى قومى.

أما بالنسبة للمحور الأول: فإنه يتكون من وجهين لموضوع واحد.. هو الشقاء وفقدان السعادة فى الحب.. وتتجـسد المأساة العاطفية بدرجة من الكثافـة والتركيز على كل من زينب وحامد، أما زينب فهى فتاة قروية فقيـرة، «شغالة» باليومية فى أرض عمدة القرية والد حامـد، وهى من النضج العاطـفى بدرجة تحس فيـها أن لقـاءها بحامـد عبث لا جدوى منه لأنه من طبـقة أخرى، أما هواها وحـبها فلإبراهيم رئيس العـمال.. «وكأن النفس تطمح دائما فى بحـثها عن محبـوبها إلى شخص يعدلها فـى المكانة، لتجد من الحرية معـه ما يضمن لها سعـادتها...» وتنسجُ المأساة خيوطهـا حين تخطب لغير من

---

(١) راجع ترجمة مستفيضة لهيكل فى كتابنا عنه ص ٢٦ وما بعدها.

(٢) تأملات فى عالم نجيب محفوظ: محمود أمين العالم، ط المؤسسة المصرية، سنة ١٩٧٠، ص ١٢.

أحبت برغم يسره وغناه النسبى عن إبراهيم.. وتزيد الأقدار فى أساها برحيل حبيبها مجندا إلى السودان شاعرا بالأسى على فقد الحبيبة وعدم القدرة المادية على دفع «البدلية». ثم يحس أن حياته قد صارت بلا فائدة، لذلك يقول لحامد فى مرارة «يعنى ياسى حامد حانفتح بلاد الغرب والانخش تونس الضهر الأحمر، أهو إن كان هناك ولا هنا الإنجليز فوق أكتافنا وهم الحكام»[1]

وإذا كان اغتراب إبراهيم ماديا فإن اغتراب زينب عاطفى، حيث تتجسد مأساتها في صراع نفسى عنيف بين الحفاظ على ذكرى الحبيب الأول والوفاء للزوج، وإذا كانت جمعيتها[2] الغاشمة التى يمثلها الوالد الذى تصرف فيها «وباعها مساومة»، قد قضت عليها بهذا الزواج العبودى.. فقد انكمشت غريبة تجتر أحزانها «وإذ خلا بها حسن وجعل يخاطبها بما يخاطب به الشاب الفتاة أو الزوج زوجته وجدت كلاما ذابلا باهتا، وجدته كلاما مصنوعا يجئ به موقفها ولا تجئ به القلوب، أو تدفع إليه الإحساسات الهائجة التى تريد أن تظهر ولا يمكن حبسها، ولكنها مضطرة أن تجيب على القول بمثله، وترد على كل ما تسأل بما حفظته من الناس، غير أنها شعرت أن موقفا كهذا لا ينتج إلا الشقاء والبؤس»[3]. هكذا ينقى هيكل الريف من الروث والوحل والبؤس والشقاء المادى، فكل هذا يهون بجوار البؤس والشقاء العاطفى. وعلى هذا فأزمة البطلة تدور أساساً حول حول نشدان السعادة العاطفية وطلب الحرية الشخصية للمرأة بما يكفل حسن الاستمتاع بالوجود، ويكفل بالتالى ضمان سعادة أفراد المجتمع. وتموت زينب بالدرن برغم طيب هواء مصر وجفافه، وهى مدركة لسر مأساتها، لذلك توصى أمها «لما تيجوا تجوزوا حد منهم (من أخواتها) ما تجوزهمش غصب عنهم، لحسن دا حرام». وموت زينب على هذا النحو المأساوى تجسيد حزين للأزمة العاطفية التى شغلت بها هذه الرواية الرومانسية الرائدة.

الوجه الآخر لهذه القضية العاطفية هو حامد الشاب المتعلم ابن سيد القرية ومالك معظم أرضها. ومن البداية نجده شخصية يدور فى نفسها صراع قوى بين حب عفيف حالم لعزيزة ابنة عمه وابنة طبقته، وآخر مادى جسدى لزينب العاملة الفقيرة. وتتفاقم مأساته العاطفية حين تزوج عزيزة دون اختيار.. ومع أن مأساة عزيزة على نفس النوع

---

(١) الرواية ص ١٩٤.

(٢) جمعية: مجتمع.

(٣) الرواية ص ١٢١.

والدرجة من مأساة زينب، لكن عزيزة تقبل مصيرها بأسى ورضا، لأنها موقنة أن «إرادتهم ستنفذ رضيت أنا أو غضبت» ، لذلك تقول له «إني يا أخي قانعة راضية أو مضطرة لأن أكون، فدعني.. دعني.. لست للحب وليس الحب لي .. »[١]

ومع أن زينب قد جابهت قدرها السيئ، فإن حامد انقطع عن دنيا الناس، ولم نعد نعرف عنه شيئا.. وهكذا - كما يقول يحيى حقي - «قطع المؤلف دابر البطل»[٢]

ويمكن أن نعلل ذلك فنياً بأن الشخصية - شخصية حامد - قد ماتتّ في يد المؤلف، ولم تعد بإمكانياتها المتواضعة قادرة على العطاء الفني أو النمو، ومن ثم كان هذا الغياب نتيجة لإساءةِ صياغة الحبكة، فانتقمت لنفسها من الشخصية.

المأساتان إذن وجهان لعملة واحدة هي انعدام السعادة العاطفية في مجتمع لم تتحرر فيه المرأة، بل الرجل من سيطرة التقاليد الأبوية .. ومع أن الواقع الاجتماعي، الذي تحرك من خلاله أبطال الرواية كان ثرياً بأكثر من قضية ومأساة، فإن المؤلف لم يشغل إلا بما كان يشغله هو نفسه، وهو الحرمان العاطفي؛ ومن ثم نستطيع أن نقول بالنسبة لمؤلف الرواية ما قيل في إحدى روايات كتاب «الأغاني» من أن واضع قصة مجنون ليلى وأشعارها أحد أمراء بني أمية خشي أن تشيع أخباره فألف أسطورة الحب هذه بأشعارها، لتسجل حبه وتُخفي حقيقته[٣]

المحور الثاني الذي ترتكز عليه الرواية هو التغني بجمال الطبيعة المصرية: انطلاقاً من شعور زائد بالوطنية المصرية، وهذه الناحية عند هيكل صدى للشعور القومي السائد آنذاك، بالإضافة إلى أن تلمذته للرومانسيين الفرنسيين خاصة جان جاك روسو قد قوى عنده هذه الناحية، ومن ثم ليس هناك مناصٌ من اعتبار الطبيعة محور ارتكاز مهم بالنسبة للرواية، وهي عنصر رئيسي من عناصر تشكيل مضمونها الفكري وقيمها الجمالية. وهيكل لا يجعل الطبيعة والريف خلفية سلبية لتجميل الصورة أو تزيينها، وإنما يبث فيها الحياة حين يقارن بين جمالها وجمال زينب مثلاً، أو حين يجعلها تشارك «الشخصيات» في الرواية مشاعرهم المختلفة. كذلك تسجل الرواية كثيراً من عادات الريف المصري وتقاليده بالنسبة للفترة الزمنية التي صدرت فيها، من ذلك وصفه ليوم العيد.. «غداً يوم العيد يتزاور فيه الناس، ويتبادلون فيه التحيات المعتادة، ويتغير شكل

---

(١) الرواية، ص ١١٧.

(٢) فجر القصة المصرية ، ص ٥١ .

(٣) الأصفهاني: الأغاني، جـ ٢، ترجمة مجنون ليلى.

الوجود، فيخرج من صمته وحزنه إلى فرح وضجة، وتبتسم ثغور الفلاحين الذين يملأون طرق قريتهم رائحين جائين، يصافحون كل من قابلوا، ويرجون له سنة طيبة وعمراً طويلا، ويدخلون بيوت أقاربهم وأصدقائهم، يشاركون فى ذلك الجذل العام، ويضحكون معهم عن نفس طيبة راضية بالحياة، وينساب على الطرقات ما بين حين وآخر نساء وفتيات يحملن على رؤوسهن عيد أخواتهن وقريباتهن، وهن فى جلابيبهن الحمراء أو سترنها بثوب أسود ينم عنها، وتتبع الواحدة الأخرى أو تسير إلى جانبها، وكلهن يتهادين فى مشيتهن، ويتحادثن وعليهن علائم السرور. فإذا قابلن سرباً من أمثالهن تواقفن، ولكنهن دائماً ضنينات أن يرسلن فى هواء ذلك اليوم الفرح رنين ضحكاتهن خفية أن يُقال خليعات»[1]

لذلك يرى يحيى حقى أن رواية زينب «تجعلك تعيش معها فى الريف، وتشم رائحة أهله وأرضه وحيوانه وزرعه، وتخالط عن قريب أهل القرية جميعاً..»[2]. هكذا يعد **وصف الريف والطبيعة نقطة ارتكاز هامة فى الرواية؛** لأن المؤلف يقيم علاقة وثيقة بين لهم الطبيعة والبشر حين يعكس عليها مشاعرهم، ويجعلها تشاركهم فى عواطفهم.

* * *

رأى فى الشكل والتكنيك

على هذا النحو الذى سبق أن أوضحناه يتسق المحتوى مع ما أعلنه هيكل على صدر الرواية من كونها «مناظر وأخلاق ريفية»، وأما بالنسبة لوصف الطبيعة والريف فى الرواية، فبالإضافة إلى ثرائه الوصفى وتسجيله لبعض عادات الريف، نجده يُعبِّر عن رغبة من هيكل فى إثبات نوع من المهارة اللغوية والقدرة على الوصف، يغذيه التأثر الشديد بحب الطبيعة عند الرومانسيين، وحنين جارف للوطن فيه عذوبة وشوق.

وبالنسبة لقضية الحب فى الرواية نجد أن هيكل لم يوفق فى أن يتتبع مسار أبطاله جميعاً فيما عدا زينب التى تعد الشخصية الوحيدة النامية التى تتبع هيكل - منذ البداية - مشاعرها العاطفية حتى قضت عليها الأزمة.. إن الفن اختيار وتخيُّل، ومهما كانت الشخصية التى يصورها الكاتب مسطحة محدودة التأثير فى الواقع، فإن عليه أن يثريها ويستبطن مشاعرها، بحيث تبدو حية مقنعة مثيرة للدهشة، لذلك نجد شخصية عزيزة وإبراهيم وحسن أقرب إلى التسطح، كما أنها محرومة من أى عمق فنى يكشف لنا عن

---

(١) الرواية ص ٤١ ..

(٢) فجر القصة المصرية ، ص ٤٦ .

داخلها وأحاسيسها. وهذا الجانب سماه فورستر «الجانب الخيالى أو الرومانتيكى الذى يشمل الانفعالات المجردة، أعنى الأحلام والأفراح والأتراح والاعترافات بينه وبين نفسه، وهى التى يمنعه أدبه أو خجله من البوح بها. والتعبير عن هذا الجانب من الطبيعة البشرية هو أحد الأعمال الرئيسية لرواية . . »[1].

هكذا نجد المؤلف لم يتعمق شخصياته حتى حامد - الذى يصور مشكلة المؤلف الخاصة - عجز الكاتب عن أن يستمر معه حتى النهاية وقطع دابره. ولا تبقى هناك من شخصية نامية حية سوى شخصية زينب. والذى نود أن نؤكده هو أن هيكل بحكم رومانسيته - التى تصدر عن رؤية واحدية - لم يكن بمقدوره أن يتعمق جميع مشاكل الريف ومظاهر بؤسه، كما أن وضعه الاجتماعى البورجوازى كان يجعله بعيداً عن الإحساس بآلام الفلاحين والعمال.

عيب فنى ثان فى الرواية: «هو عجز المؤلف عن أن يربط برباط غير رباط (المكان) بين مشكلتى حامد وعزيزة من ناحية، وزينب وإبراهيم من ناحية أخرى»[2] ومع أن المشكلتّين تدوران فى إطار فكرى واحد، فإنه لا تكاد توجد رابطة فنية قوية توثق عرى المشكلتين داخل المتن الروائى.

نقطة ثالثة تورط فيها هيكل دون أن يدرى: وهى أن إعجابه بطبيعة بلاده وانبهاره بالريف وأهله وتغنيه بجماله ومناظره، قد سُلب وتضاءل حين صور مجتمعه قاسياً لا يسمح بالحب، ولا يعترف بحرية الفرد أو حقه فى السعادة، وذلك لأن النفس المصرية - على ما يذكر - قاسية «تنظر لكل جمال فى الوجود ساخرة، لأنها لا تفهم منه شيئاً، وتحسب أن الحياة الجد هى التى يقضيها صاحبها بين العمل والتسبيح، وكأن الوجود لم يكن إلا طاحوناً نقطع فيه أعمارنا لاهثين لغوباً ونصبًا مغمضين أعيننا عن كل حَسنٍ»[3].

هكذا ناقض الكاتب نفسه دون أن يدرى، وشوه جزءاً من صورة أرادها أن تكون جميلة خلابة.

---

(١) أركان القصة: م.أ. فورستر ، ترجمة كمال عياد، ط دار الكرنك سنة ١٩٦٠، ص ٤٨ .

(٢) هيكل: حياته وتراثه الأدبى : طه وادى ، ص ٨٦ .

(٣) الرواية، ص ٨٧ .

بقيت ملاحظة نود أن نسجلها بالنسبة للحوار العامى فى رواية زينب - إذ نجد بعض من تعرض له يقف منه عند الجانب الشكلى، ويراه مظهراً لضعف الكاتب اللغوى، ناسيًا نصاعة الأسلوب وتأنقه فى السرد داخل الرواية نفسها. والتفسير الصحيح لهذا الأسلوب هو أن الكاتب متوائم مع المذهب الفنى الذى أخضع الرواية له، إذ إن الرومانسية فى اهتمامها بالجانب الوطنى أو المحلى، تمتد دعوتها لإبراز لغة الشعب وفنونه، ولعل هذا هو سر ازدهار الفنون الشعبية فى ظل حركات المد الرومانسى.

وعملُ هيكل هذا يعد ثورة فى حينه ضد رصانة الأساليب الكلاسيكية المثقلة بالزخرف، أوهو ثورة فى الأسلوب كما عبَّر عنها (Victor Hugo)، إذ «لا كلمات أرستقراطية وأخرى وضيعة، فليس هناك من كلمة لا تستطيع الفكرة فى تحليقها الطليق أن تقع عليها.. ولم أكن أجهل أن اليد الثائرة التى تحرر الكلمة تحرر معها الفكرة ..»[1] على هذا نقدر عمل هيكل، ونرى أن ثورته فى الأسلوب كانت ثورة فنية، ثبتت للرواية دعائمها فى الأدب العربى الحديث .

* * *

(١) الرومانتيكية : محمد غنيمى هلال . ط نهضة مصر، سنة ١٩٥٥، ص ١٩٠ .

فترة الجزر فى تاريخ الرواية المصرية

بعد المحاولة الناضجة لهيكل التى أخرجها سنة ١٩١٤، يتعثر - إلى حين - مسار الرواية فى مصر، إذ لا نظفر بعد ذلك إلا بمحاولة ساذجة لعيسى عبيد وهى «ثريا» سنة ١٩٢٢، ثم رواية تاريخية لمحمد فريد أبو حديد هى «ابنة المملوك» سنة ١٩٢٦، وأخيراً رواية «إبراهيم الكاتب» لإبراهيم عبد القادر المازنى سنة ١٩٣١، وهى التى تنهى فى رأينا دور الفجر، ليبدأ دور جديد هو دور النضج بظهور «عودة الروح» لتوفيق الحكيم سنة ١٩٣٣. وهذا التعثر لخط الرواية يحتاج إلى تعليل يفسره، ويكون نابعاً من طبيعة المجتمع الذى يعد مصدر كل ظاهرة تنبت على أرض واقعه.

يمكن تعليل ذلك بأن الرواية لم تثبت دعائمها بعد كفن أدبى فى محيط فكرى لازالت الثقافة الكلاسيكية غالبة عليه، ومن ثم لم تحظ باحترام كثير من الأدباء والنقاد، وإنما كان ينظر إليها كفن «شعبى» للمتعة والتسلية أكثر من كونها فناً «رسميًا» يمكن أن يتناوله أديب، يريد أن يحظى باحترام الأوساط الثقافية وقراء الأدب. وهذا بلا شك كان من العوامل التى جعلت هيكل لا ينشر اسمه على الرواية فى طبعتها الأولى، كذلك نجد العقاد يزدرى فن الرواية حتى أواخر أيامه، ولعل مما يزيد فى توضيح هذه الحقيقة كثرة ما ألف للتسلية فى الرواية إبان هذه الفترة بالإضافة إلى ما ترجم ومصر أو عرب لنفس الغرض.

سبب آخر يبدو أكثر أهمية وهو أن الرواية - التى ترتبط نشأتها وتصورها بطبقة بورجوازية صاعدة - تصور فى الغالب مجتمعًا واضح المعالم متميز القيم مستقر المثل؛ لأن الروائى يحتاج فى كتابته إلى هدأة طويلة متأنية تمكنه من التأمل والاستيعاب، ليكتب لجمهوره ما يعكس حركة المجتمع ومثله وتقاليده الواضحة المعالم، لذلك يرتبط ازدهار الرواية بمجتمع مستقر، بينما تزدهر القصة القصيرة فى فترات القلق والتغيير، ومن هنا تبدو أكثر قدرة على متابعة عالم متغير. ولما كانت الحالة الاجتماعية للمجتمع المصرى (بالتحديد للطبقة البورجوازية الصاعدة) إذ ذاك غير ثابتة أو مستقرة، لأن الطبقة الجديدة لما تستقر بعد، ولم تثبت القيم التى بَشَّرت بها. يبدو هذا واضحًا فى اغتراب البطل وحيرته فى الروايات الرائدة عند كل من هيكل (حامد فى : زينب) والمازنى

(إبراهيم فى: إبراهيم الكاتب)، فكلا البطلين بورجوازى مضيع حائر بين النماذج البشرية السلفية والقيم الاجتماعية القديمة، وبين النموذج المثقف الجديد الذى يطمح إليه والمثل الجديدة التى يعيشها بفكره، ويعجز عن أن يجد لها صدى فى الواقع الذى يتحرك خلاله.

وعلى هذا فإن توقف مسار الرواية فى هذه الفترة انعكاس للقلق والاضطراب الذى كان يمر به المجتمع فى مرحلة تثبيت قيم الطبقة الجديدة الصاعدة، التى ارتبط نمو الرواية بنموها فى معظم البلاد. وكانت القصة القصيرة بالتالى أكثر قدرة على متابعة القلق الاجتماعى والفكرى اللذين كان المجتمع يعانيهما إذ ذاك، وهذا ما يبرر كثرتها فى هذه الفترة - كما سنوضح فيما بعد عند المنفلوطى، ومحمد تيمور، ومحمود طاهر لاشين، وشحاته عبيد، وعيسى عبيد، ومحمود تيمور.. وغيرهم.

يضاف إلى ذلك غيابُ المرأة عن مسيرة المجتمع وعدم مشاركتها فى حركته، «فالقصة والرواية إنما تصور الحياة تصويراً صادقًا تمليه العاطفة ويحلله العلم، ولا سبيل إلى هذا التصوير ما لم تشترك فيه المرأة بوحيها وإلهامها ..»[1] . وقد ترتب على غياب المرأة وتزمت التقاليد صعوبة وصف الحب والحديث عن العواطف كمحور هام من محاور الرواية، لذلك يرى يحيى حقى أن حديث هيكل عن الحب كان «جرأة بالغة منه، فلم يكن المجتمع يطيق الاعتراف بشرعية هذه العاطفة أو الخوض فى التحدث عنها»[2]

كانت هذه الناحية من أهم العوائق فى سبيل اطراد المد الروائى، ولعل من الطريف أن المازنى ينكر هذه الحقيقة فى مقدمة رواية «إبراهيم الكاتب» حين لا يوافق على رأى من يذهب إلى أن حجاب المرأة عقبة فى سبيل التأليف الروائى، وأن قصر الرواية على الحب هستريا لا أكثر ولا أقل. ونقرأ الرواية فنجد الحب وقضاياه يمثل كل شئ فى الرواية، وأن الشخصيات الرئيسية باستثناء البطل كلها نساء.. يبحثن عن الحبّ المفتقد.

ومع تسليمنا بأنه كانت هناك صعوبات جدية تحول دون اطراد مسار الرواية، نستطيع أن نؤكد أنه كانت هناك أعمال قصصية تملأ هذا الفراغ، خاصة إذا ما أدركنا أن الكثيرين

---

(١) ثورة الأدب : هيكل، ص ٩٠ .

(٢) فجر القصة المصرية، ص ٤٣ .

كانوا يعدُّون الرواية والقصة القصيرة والمسرحية أدبًا قصصيا ، وقد استمر هذا الفهم فترة طويلة نسبيا.

وقد سد الفراغ فى هذه الفترة شيئان: الأول مترجمات المنفلوطى، حيث وجد فى هذه المترجمات مادة يؤلف حولها من جديد بوحى منها، وجعلها تدور حول موضوعات الحب المثالى بأسلوب شاعرى يأسر حتى أصحاب الذوق القديم [١].

وما ترجمه أحمد حسن الزيات فى هذه الفترة قام بنفس المهمة، وكان يحمل نفس الطابع الرومانسى، وإن التزم فيه قدراً من أمانة النقل والتعريب.

الثانى: إنتاج المدرسة الحديثة فى القصة . . وإن كان معظم إنتاجها فى مجال القصة القصيرة.

ولذا نجد من الضرورى أن نوضح هذين الدورين كحلقة مكملة لمسار الخط البيانى للرواية فى مصر، باعتبارهما قد سدا الفراغ الأدبى فى فترة الجزر الروائى من سنة ١٩١٥ إلى سنة ١٩٣٣.

* * *

دور المنفلوطى

حين يثار الحديث عن دور المنفلوطى (١٨٧٧-١٩٢٤) فى الرواية نجد كثيرين ممن تصدوا لدراسته يختلفون بشأنه اختلافًا يبلغ أحيانًا طرفى نقيض. فبعضهم يرى أنه مترجم، والآخر يرى أنه معرب، وثالث يرى أنه فيما قدم عدل الشخصيات وحرف الروايات[٢]، ورابع يتهمه بأنه قد أحال العاطفة إلى تخنث، وأن كتابته مملوءة صديداً وبلى شائعاً، بل يسلبه الفضل حتى فيما أنشأ فى النظرات والعبرات، ويرى أنها سخافات وتلفيقات[٣].

لكى نقدر هذا الدور بما يستحق، نرى أنه ينبغى علينا - ونحن نحكم على تراثه بمقاييسنا النقدية الحديثة - أن ننظر إليه فى إطار عصره، ونقدر الفراغ الذى شغله

---

(١) يراجع كتابنا : دراسات فى نقد الرواية، ط دار المعارف، ١٩٩٥، ص ٤٩ .

(٢) هذا الرأى لعيسى عبيد فى تقديم مجموعته إحسان هانم، ط وزارة الثقافة.

(٣) هذا الرأى للمازنى . . الديوان، جـ ٢ ص ١٩.

والدور الذى لعبه فى عصره بل حتى بعد وفاته. والثابت من حياة المنفلوطى أنه نشأ فى الأزهر وتتلمذ على الإمام محمد عبده، ولعل هذا ما يبرر اتجاهه الأدبى من ناحية ودعوته إلى الإصلاح الاجتماعى من ناحية أخرى. وقد كان شاعراً فى بداية حياته ولكن يبدو أن عمره فيه كان قصيراً.. [1] ومع هذا فقد دخل المنفلوطى دنيا الأدب من باب آخر.. حين نقل عن الفرنسية - خلال العقد الثانى من هذا القرن - أربع روايات هى: «ماجدولين أو تحت ظلال الزيزفون» (١٩١٢) لألفونس كار، وترجمها له محمد فؤاد كمال - «فى سبيل التاج» لفرنسوا كوبيه، وكانت مسرحية ترجمها له حسن الشريف وحولها المنفلوطى إلى رواية (١٩٢٠) - «الشاعر أو سيرانودى برجراك» لإدمون روستان وترجمها له محمد عبد السلام الجندى (١٩٢١) - «الفضيلة أو بول وفرجينى» للأب دى سان بيير، وقد تصرف فيها عن ترجمة محمد عثمان جلال.

له أيضًا بالإضافة إلى ذلك : النظرات (١٩٠٨) - مختارات المنفلوطى (١٩١٢) - العبرات (١٩١٤) وهى مجموعة قصصية بعضها مؤلف والآخر مترجم بتصرف عن الفرنسية.

لكن هل لهذه الأعمال خطورة أدبية فى حد ذاتها - بحيث تلفت النظر وتجذب الانتباه فتثير كل هذه الضجة؟ ليس من اليسير الإجابة بالإيجاب، فالفضيلة مثلا سبق أن ترجمها من قبل محمد عثمان جلال بعنوان «الأمانى والمنة فى حديث قبول وورود جنة»، ولم تحدث هذه الضجة، بل إن رواية «آلام فرتر» التى ترجمها أحمد حسن الزيات فى نفس الفترة عن جيته رغم أمانة الترجمة وعمق القصة لم تحظ بما حظيت به بعضُ مترجمات المنفلوطى.

إن المنفلوطى لم يعرف الفرنسية ألبتة، وبالتالى لم يترجم عنها مباشرة، وإنما كان هناك من يترجم له.. فكان يأخذ المضمون العام للقصة - كما فهمه - ويصوغها حسب

---

(١) يبدو أن المنفلوطى بدأ حياته الأدبية شاعراً فقصيدته فى هجاء الخديوى عباس حلمى بعد عودته من استانبول ومطلعها :

قدومٌ ولكن لا أقول سعيد ... وملكٌ وإن طال المدى سيبيدُ
تذكرنا رؤياك أيامٌ نزلتْ ... علينا خطوبٌ من جدودك سود

وقد أوصلته القصيدة إلى السجن.. ونظن أن هذه التجربة أبعدته عن عالم الشعر والسياسة، فاتجه إلى كتابة المقال والترجمة والقصة.

رؤيته الجديدة لها، وعلى هذا يصبح العمل الجديد ليس بينه وبين الأصل قريب صلة أو تشابه. فالمضمون العام قد اهتز حسب رؤية المنفلوطى الجديدة عند إعادة التشكيل الفنى، وملأ هذه الأعمال الأربعة بنسيج مخالف يتلاءم مع مزاجه وذوقه الخاص. وقد جعل الشخصيات فى هذه الأعمال تتضافر عليها عوامل الظلم الاجتماعى والعاطفى. كما أن هذا النسيج المأسوى كان يجد صدى عميقًا فى نفوس معاصريه، فهو يصور فى «ماجدولين» الحب المثالى الشائع، والحبيبة الخائنة، والصديق غير الوفى، وزواج المصلحة، والمجتمع الذى لا يقبل ندم التائب، ولا يفسح صدره للفقير وإن كان موهوباً. كما يتحدث فى «سبيل التاج» عن الوطنية الصادقة، والخائن يبدو فى أكمل صورة للوطنية، والوطنى يبدو فى أبشع صورة للخيانة، والصراع بين رجال الدين والجيش حول السلطة. كل هذه المعانى كانت تعبر من غير شك عما يدور فى نفوس بعض معاصريه من أسى وحيرة سواء فى المجال السياسى أو الاجتماعى. لقد ملت النفوس الاستعمار، ويئست من ثمار الثورة الوطنية.. ولم تعد تدرى من هو الخائن ومن هو الوطنى.. ؟ ولا من هو الجدير بالسلطة؟ ولم تكن الحالة الاجتماعية بأسعد حظًا من الحالة السياسية، فالمجتمع ممزق، والفقر يضرب جذوره، والاستبداد مسلط، والضياع عام وشامل..!!

وإذا ما أضفنا إلى ذلك أن المنفلوطى كان يعتمد فى تعبيره على استثارة العاطفة والشعور أكثر مما يعتمد على التأثير الفكرى أو الإقناع الفنى. كما أنه كان يغلف هذا كله بأسلوب عذب رائق بالنسبة لعصره - يعنى فيه بالصياغة اللغوية والجرس القوى والمحسنات البلاغية والبديعية مع الحرص الشديد على سلامة اللغة وبناء العبارة[1]، أدركنا سر تقبل الجمهور عن رضا وتقدير لأعمال المنفلوطى.. ولذا اعتبره الكثيرون إماما من أئمة الأدب فى عصره بل بعد عصره[2].. وكانت كتاباته خير مثال يحتذى

(١) ولعل مما يؤكد تمكنه من اللغة وحرصه على سلامتها أن هناك مقدمة لرواية فى سبيل التاج كتبها «حسين بك الشريف». ونجد المنفلوطى يتتبعه فى الهامش ليصحح له ما كتب.. فحين يذكر المقدم كلمة أفيد. يعلق عليها فى الهامش بقوله: يريد: أكثر فائدة فإن الفعل الرباعى لا يصاغ منه أفعل التفضيل. ويعلق على (لا يستطيع، أن يسبر كنهه) بقوله هذا التعبير غير معروف فى اللغة العربية وهو من الأخطاء الشائعة على ألسنة الكتاب. وكثير غير ذلك فى هوامش هذه المقدمة.

(٢) طبعت ماجدلين حتى سنة ١٩٥٩ ست عشرة مرة... وفى سبيل التاج حتى سنة ١٩٤٨ تسع مرات.

للشبيبة وطلاب الأدب. ولعل السر فى ذلك يرجع إلى أن المنفلوطى جاء بالجديد بالنسبة لعصره وهو الرواية - التى لم يكن ينظر إليها بعين الاحترام مترجمة أو مؤلفة - جاء بها فى ثوب أدبىّ محافظ، يتلاءم ومزاج كثير من أهل عصره.

هذا ما للمنفلوطى ، أما ما عليه فإنه لم يحافظ على أمانة النص ولا فنية الرواية ، بل حتى على قداسة الشكل الفنى للنص الذى يترجمه، ولم يلتزم بواقعية الأسلوب والحوار إن وجد، وكثيراً ما كان يتدخل فى أثناء السرد أو الحوار، إذ نجده يقفزُ فجأة ليبين - فى أثناء السرد أو الحوار - وجه الزيف أو الخطأ فيما انتهت إليه الأحداث، كأنما القارئ أمام الكاتب وجها لوجه لا أمام أبطال الرواية. وهذا يذكرنا بدور شاعر الربابة أو راوى المقامة، الذى يغتنم أية مناسبة ليتكلم بأسلوب تقريرى فيه كثير من الحكمة والموعظة الحسنة.

وبرغم هذا فقد أدى المنفلوطى دوراً فى تاريخ الرواية ليس من اليسير المرور عليه دون تنويه؛ فقد جذب الانتباه إلى فن الرواية، وجعل سلفيى الثقافة والتفكير ينظرون إليها كفن من فنون التعبير الأدبى، يستحق التقدير والاحترام. كما أنه بحديثه عن الحب المثالى وما يغلفه من العواطف الإنسانية الصادقة استطاع أن يجعل الناس تنظر إليه كعاطفة شريفة بعيدة عن وزر الخطيئة وإثم اللذة، فأكسب الرواية - حين جعلها تدور حول هذا الحب المعبر عنه بنثر حديث عذب فيه رقة الشعر - أكسبها رواجاً، وجعلها محلا للتذوق الأدبى كالشعر، إن لم تكن أقرب منه إلى النفس وإلى الواقع.

ومن الناحية الفنية كان المنفلوطى حلقة الوصل بين المدرسة الكلاسيكية الحديثة - التى تعنى بالصياغة اللفظية والأساليب الإنشائية وتجعلها القصد الأول من الكتابة الأدبية - وبين المدرسة الرومانسية، التى تتغنى بالعواطف البشرية، وتحث على الرحمة والعدل والحق.. ومن هنا - أيضاً - تأتى خطورة دور المنفلوطى فى تثبيت معالم الرومانسية فى الأدب، وكانت الرومانسية حينذاك بالنسبة لمصر، بل العالم العربى أجمع أشبه بعالم أدبى جديد لم يسبق ارتياده بدرجة واضحة.

* * *

المدرسة الحديثة فى القصة

ظهرت لأول مرة فى مصر مدرسة للقصة على غرار مدرسة الديوان فى الشعر، التى سبق أن كونهـا العقاد والمازنى وشكرى - وتضم المدرسة الحديـثة: أحمد خيرى سـعيد الذى هجر الطب إلى الصـحافة ورأس هذه المدرسـة أو الجماعة الأدبيـة، وإن كان أقل أعضائها إنتاجاً، وكان من أعـضائها محمود طاهر لاشين المهندس بالتنظيم، ثم إبراهيم المصرى، وحسن محمـود، ومحمود عزت، وحبيب زحلاوى، وسعيـد عبده، وعيسى وشحاته عبيد، وحسين فوزى، ويحيى حقى، ومحمود تيمور.

وقد أصدرت جريدة اسمها «الفجر» -صحيفة الهدم والبناء فى أبريل سنة ١٩٢٥.[١] ويلاحظ أن المكونات الثقافـية لأعضاء هذه المدرسة مخـتلفة، ويجمع بينهم حب الأدب والحديث عنه والرغبة الصادقة فى إيجاد «أدب مـصرى عصرى». وقد كتب الكثير منهم إنتـاجه القـصصى فى الصـحف والمجلات، لكن بعـضهم لم يعن بجـمع إنتاجـه فى مجموعات، كما أن أغلبهم لم يواصل السير فى مجال الكتابة القصصية.

ويميل يحـيى حـقى إلى أن أعـضاء هذه المدرسـة مـروا فى أثناء تكوينهم الثـقـافى بمرحلتين. . «الأولى: مرحلة اتصال ذهنى بـالأدب الفرنسى والإنجليزى، ثم قادهم جوعهم الثقـافى إلى ارتياد آفاق أخـرى، فقرأوا لكتـاب يجذبونهم لما فى حيـاتهم من مآسٍ أو لقـدرتهم على البهلوانيـة. فكانت على مـائدتهم تترد أسـماء جـوته وأوسكار وايلد، وادجـار آلان بو، وهنرى فـيرلـين، ورامبـو، وبودلـيـر، بل قـرأوا فى الأدب الإيطالى مؤلفات براندللو وترجموا له. والصابرون منهم يطوفون أيضاً بجحيم دانتى، فإذا ضاقوا وطلبوا الفكاهة قرأوا مارك توين وبوكاشـيو. وكان من النادر أن تسمع باسم الجاحظ أو المتنبى. ولم تكن أسمـاء أعلام النقد تشـغل مكانا كبيـراً فى حديثهم، وكان التـعصب لكاتب لا لمذهب، هذه هى مرحلة الغذاء الذهنى.

ثم انتقلوا إلى مرحلة ثـانية هى مـرحلة الغذاء الروحى التى حـركت نفـوسهم وألهبت عواطفهم ودفعتـهم للكتابة بحرارة الشباب. انتقلـوا إلى هذه المرحلة حينمـا قرأوا الأدب الروسى، الذى يتحدث بحرارة وانفعال شـديد عن الاعتراف والنزعة إلى التطهر والفداء والبكاء على مـآسى الحياة والإيمـان بالقدر والثورة علـيه فى وقت واحد، يحـدثهم عن

---

(١) فجر القصة المصرية، ص ٧٤-٨٠ .

الصلاة والتراتيل وعن الخمر والبغاء، والجريمة والعقاب، والقديسين والشياطين، والفلاح البسيط الساذج بطل تورجنيف والتلميذ الفقير الجائع بطل دستوفسكى، بل دهشوا حين رأوا هذا الأدب - إلى جانب حفاوته بدراسة النفس البشرية والمشاكل الاجتماعية - ليس بأقل حفاوة من وصف الطبيعة ومشاهدها والتغنى بجمالها. كل هذه أجواء توافق مزاج الشباب الشرقى الملتهب العاطفة المحروم من الحب، لذلك لا أكون بعيداً عن الحق إذا أرجعت إلى الأدب الروسى الفضل الأكبر فى إنتاج هذه المدرسة الحديثة. وتكون القصة بذلك قد مرت من التأثر بالأدب الفرنسى على يد هيكل إلى التأثر بالأدب الروسى على يد هذه المدرسة»[1]

لكن الملاحظ أن إنتاج هذه المدرسة لا يتساوى - من حيث الكم أو الكيف - مع ثورية الفكر الأدبى وتقدميته التى نادوا بها، كما أن إنتاجهم كان قليلا وغير منتظم، ومن سوء الحظ أن هذه المدرسة سرعان ما انحلت وهرب البعض من ميدان القصة بل من ميدان الحياة أيضاً، مثل الأخوين شحاته وعيسى عبيد، وتحول بعض آخر، أو انصرف عن الميدان، ولم يواصل الخط القصصى إلا قليلون أمثال طاهر لاشين ويحيى حقى وإبراهيم المصرى. ويبدو أن هناك صلة بين فشل هؤلاء الرواد وفشل الثورة السياسية سنة ١٩١٩. فعوالم التحدى والقهر لم يكن من السهل التغلب عليها. هكذا انفرط عقد هذه المدرسة فى ظل اليأس السياسى والبؤس الاجتماعى والجمود الفكرى ورجعية الوسط الأدبى والفتور الذى قوبلت به معظم أعمالهم فى حينها .

* * *

---

(١) فجر القصة المصرية، ص ٧٤-٨٠ .

إبراهيم الكاتب

بين الدلالة على الذات والعصر

بعد صدور رواية «زينب» سنة ١٩١٤ فإن الفترة من سنة ١٩١٥- وهى السنة التالية - حتى سنة ١٩٣٣، التى صدرت فيها رواية «عودة الروح»- لم يظهر فى أثنائها من أعمال روائية سوى ثلاثة أعمال هى:

- ثريا: عيسى عبيد - ١٩٢٢.

- ابنة المملوك : محمد فريد أبو حديد - ١٩٢٦.

- إبراهيم الكاتب: إبراهيم المازنى - ١٩٣١.

وسوف نتوقف عند الرواية الأخيرة «إبراهيم الكاتب» باعتبارها من أهم ما يمثل «فترة الجزر» هذه - فى تاريخ الرواية العربية الحديثة فى مصر. كما سوف يتضح من خلال تفسير النص أن ثمة علاقة قوية بين العمل الأدبى، والواقع الاجتماعى الذى أبدع فى إطاره.

صدرت هذه الرواية فى يوليو سنة ١٩٣١ أيام حكم صدقى المعروف باستبداده وتسلطه، وتعد فترة حكمه من ١٩٣٠ - ١٩٣٥ من أشد الفترات قتامة فى تاريخنا الحديث، حيث تعكس تكثيفًا لكل آلام العصر التى جاءت نتيجة لاستمرار الاحتلال وفشل الثورة وإلغاء الدستور والاستبداد الداخلى وتذبذب القيم الاجتماعية والأدبية بين السلفية المتوارثة وبين الجديد الوافد، كل هذا جعل الثورة والأزمة تنتقلان من مجال السياسة إلى مجال الفكر والأدب، وإن كانت هذه الثورة فى كثير من مظاهرها سخطًا وضيقا وسخرية. وضياع الآمال فى معظم المجالات جعل كثيراً من الأدباء فيما يذكر شكرى عياد «يشعرون بما يشبه الصدمة، وكان لابد لهم أن يحدثوا فى أنفسهم نوعًا من التوازن، ظلت أحلامهم القديمة عزيزة عليهم، ولكنهم لم يحاولوا أن يتجاهلوها، بل حاولوا أن يسخروا منها، وأن يلتهوا بالتغيير السطحى الذى يمر به المجتمع عالمين - فى قرارة أنفسهم- أن هذا التغيير لم يكن هو ما تخيلوا، وطمحوا إليه فى شبابهم، هذا

الموقف الذى يمكن أن نسميه «رومانسية منعكسة». . «هو ما يعبر عنه نثر المازنى»[١]

ويمكن أن نرى صورة لسوء الحال فى كتاب محمد حسين هيكل «ثورة الأدب» فى الفصل الذى عقده عن «الطغاة وحرية القلم»، كذلك نرى فى «إبراهيم الكاتب» صورة الإنسان الهروبى الذى عزل ذاته عن الواقع، وعاش لأحلامه وملذاته، بل لهواجسه أيضًا، والطريقة التى كتبت بها الروية تدل على هذه الفترة الاجتماعية القلقة بأكثر مما تدل على نفسية المازنى المهتزة»[٢].

والرواية تصور قلق بطلها - وهو يمثل الكاتب بلا شك، ولا يخدعنا إصراره على نفى هذا فى المقدمة - إزاء نماذج المرأة التى يفرزها المجتمع وعجزه عن أن يكمل مع إحداهن تجربة حب ترضيه، ويرضى عنها. لقد أحب فى البداية «مارى» الممرضة الفقيرة، لكن سرعان ما تبين له أنها تطمع فيما هو فوق الخليلة، فهجرها انبعاثًا من دافع طبقى بورجوازى - ثم ذهب إلى الريف حيث أحب شوشو ابنة خالته التى تلتقى فى كثير من مكوناتها النفسية والاجتماعية مع «عزيزة» فى رواية «زينب»، لكن أختها الكبرى الممثلة لرجعية التقاليد تأبى عليه ذلك، إذ كيف تتزوج الصغيرة - شوشو - قبل الكبرى - سميحة، وهنا يبدأ السخط على المجتمع والتقاليد، ويتمنى الرمانسى المأزوم بعداً واغترابًا ينقذه من آلامه التى يعجز عن مقاومتها. وهذا ما نلحظه فى تساؤل شوشو: «لماذا خلقها الله فى مصر ؟ لماذا يضرب عليها هذا الشقاء؟ حتى إبراهيم لا يسعها أن تذهب إليه، وتقول له: إنى أحبك. . كلا ! هذا أيضًا مستحيل، لأن الأدب والتقاليد تأبى ذلك. .»[٣]

هذه النغمة الحزينة البائسة يكررها إبراهيم بنفس الدرجة «إن استبداد العادات والتقاليد ، يقضى على كل نزعة إلى التحرر، ولا يدع للمرء مفراً من النزول على حكم هذه العادات والتقاليد»[٤]

ويستسلم إبراهيم لانكساره العاطفى فيهرب فى كبرياء زائفة إلى الأقصر، حيث يلقى ليلى وهى «فتاة مصرية فى ثياب أوروبية» إيماء إلى ما نالت هذه الفتاة من تحرر بعد أن

---

(١) القصة القصيرة فى مصر : شكرى عياد، ط معهد الدراسات العربية، ص ١١٨ .

(٢) راجع مقدمة الرواية، ط مكتبة مصر، ص ١١ .

(٣) الرواية، ص ٨٩.

(٤) الرواية، ص ٩٤ .

عبث الوصى بمالها وعفافها، وبعد أن يمتزجا روحًا وجسداً تفر منه، لأنها أدركت أن هناك فتاة أخرى تحبه.. ويخرج إبراهيم خاسراً من كل مغامراته العاطفية، فالأولى -مارى- ازدراها لوضعها الطبقى، والثانية حرمته منها التقاليد التى عجز عن مجابهتها، والثالثة أحس أنها لا ترضى «الجانب الشرقى من عواطفه»، وأنه أعجز عن أن يجاريها فى تحررها.

ليس عجز البطل هنا عجزاً عاطفياً فحسب، وإنما هو عجز شامل عن إحراز أى نصر فى مجتمع اضطربت أوضاعه واهتزت بعض قيمه، ولم يدرك العاطفيون فيه وسيلة الخلاص من أزماته. وهكذا تلتقى هذه الرواية مع رواية «زينب» فى أكثر من محور، لعل أهمها هو تجسيد أزمات العصر فى أزمة العاطفة، ولاشك أن النظرة الجزئية الرومانسية هى المسئولة عن هذه الرؤية الواحدية.

ثانى محاور الالتقاء هو فى ضياع البطل وعجزه عن التكيف مع التقاليد أو محاولة إيجاد بديل لها، ذلك أن من سمات البطل الإيجابى أن يحترم قيم المجتمع حتى يجد لها بديلا. أما السخط والازدراء فهو وسيلة الرومانسى الأسيان، حيث نجد حامد وإبراهيم يسخط كل منهما على تقاليد العصر، ويحلم - دون أن يصارع - ليجد لها بديلا يحقق السعادة العاطفية للبشر.

ثالث هذه المحاور هو التناقض بين الفكر والتطبيق، وقد سبق أن ذكرنا أن هيكل تغنى بالطبيعة المصرية، وسخر فى نفس الوقت من النفس المصرية التى لا تقدر العواطف والمشاعر الضرورية، كذلك المازنى فى مقدمة الرواية يرى أن قصر الرواية على الحب «هستريا لا أكثر ولا أقل»، بينما لا تدور أحداث روايته إلا على الحب وحده بكافة أشكاله وعلاقاته ومع أكثر من امرأة.

أما ما يختلف فيه المازنى عن هيكل فهو أن هيكل معجب واله بالطبيعة والريف، لأنه أصدر روايته فى أثناء فترة المد الوطنى والاعتزاز بالمشاعر السياسية والإرهاص للثورة سنة ١٩١٩، بالإضافة إلى أنه كتبها وهو غريب، أما المازنى فالريف عنده ميت كأحمد الميت، «وإذا سكنت فيه الطبيعة هاجت الأبقار». وحين حاول أن يتأمل منظر الشروق ليكون ملهماً له «لم يفتح الله عليه بشئ من المعانى الشعرية، ولم يدون شيئاً من الخوالج أو الاحساسات»[١]

---

(١) الرواية، ص ٧١ .

وبالنسبة لتصوير الشخصيات لا تجد الكاتب يقدم وصفا، يساعد على تمثل الشخصية، وإنما يقدمها فى صورة شعرية عامة تجعلها قريبة من «ست الحسن والجمال» التى نسمع عنها فى الحكايات الشعبية، حيث نجد شوشو «سوداء العينين عميقتها ذهبية الشعر، ترسله أمواجا على كتفيها، بيضاء مشرقة حمراء الخدين، قرمزية الشفتين لينتها، عينها نار، ولحظها حب، وصوتها تغريد، رقيقة كأنها النسيم، جليلة كأنها ملكة ذائبة حنينا، متدللة متجبرة أحياناً، ساخرة طورا، وطورا ساذجة غريرة جميلة فى كل حال»[1]

فهذا الوصف الشاعرى لا يمكن أن يساعدنا على تمثل الشخصية الروائية ، أو يقدم مفتاحاً لإدراك طبيعة سلوكها. وتوفيق المازنى فى سرد الحوادث وإدارة الحوار نحسه بدرجة أكبر من وصفه للشخصية، لكن الذى يلاحظ على حوار المازنى أنه يتخذه وسيلة لعرض آرائه ومعتقداته حتى لو لم يتحملها الموقف، أو تستطيع الشخصية بإمكانياتها الفكرية أن تتحملها. إن الروائى يجب أن يدرك أن لكل شخصية حدوداً يجب أن تلتزمها، وإلا شوه النموذج الى ينقل عنه من الواقع، فإبراهيم المازنى فى الرواية لا يكف عن التفلسف وإصدار الآراء التى تقرر للمؤلف لا للبطل وجهة نظر خاصة فى كل موقف ومع كل من يلقاه. . وقد نقل هذه الحالة إلى كثير من شخصيات الرواية، من ذلك حديث ليلى له : «لعلك فكرت فى الزواج؟ هيه؟ لا أستغرب أن تكون قد فعلت ما فعلت فإن رأسك هذا دائب العمل كالزمن، لا ينى ولا يتوقف، كلا ياصاحبى ؛ ان الزواج نقلة إلى حالة أخرى. . لا نعود بعده ليلى وإبراهيم كما نحن الآن، . ولا تبقى هناك متعة نستفيدها من تلاقينا ومن خلوتنا. . لا زواج بيننا. . فلنبق هكذا. . دائما أنت إبراهيم لا أكثر . . وأنا . . ليلى . . لا قيد. . ولا رباط . . سوى هذا الحب. . الحر. . الطليق كالعصافير »[2]

شئ آخر يتصل بالحوار وهو أننا نحس أن هناك قدراً من الازدواجية فى لغته، إذ «تراه فى بعض المواضع يجرى الحوار العامى على لسان أبناء الشعب، بينما يبقى الفصحى للسادة حتى فى المواقف التى يجتمع فيها الطرفان معاً، ويتداولان الحوار»[3]

---

(١) الرواية، ص ٢٥ .

(٢) الرواية، ص ٢٢٣.

(٣) راجع بالتفصيل : دراسات فى الرواية المصرية، ص ٩٥ .

ومهما يكن من أمـر فإن رواية «إبراهيم الكاتب» تعدُّ نقطة انطلاق فى تاريخ الرواية المصرية وبعثا لمسارها الذى سبق أن تعثر، كما أنهـا تعد من الناحية الفنية أكثر تقدما مما سبقهـا، حيث استطاع الكاتب أن يحصر نفسه فى دائرة الأحـداث الخاصة بمسار البطل الفرد الذى دارت الرواية حوله، كمـا نجد فيها بداية للتحليل النفسى ومـحاولة استبطان الشخصية الذى سيظهر - بقدر ما - فى الروايات القادمة للمازنى والعقاد وتيمور.

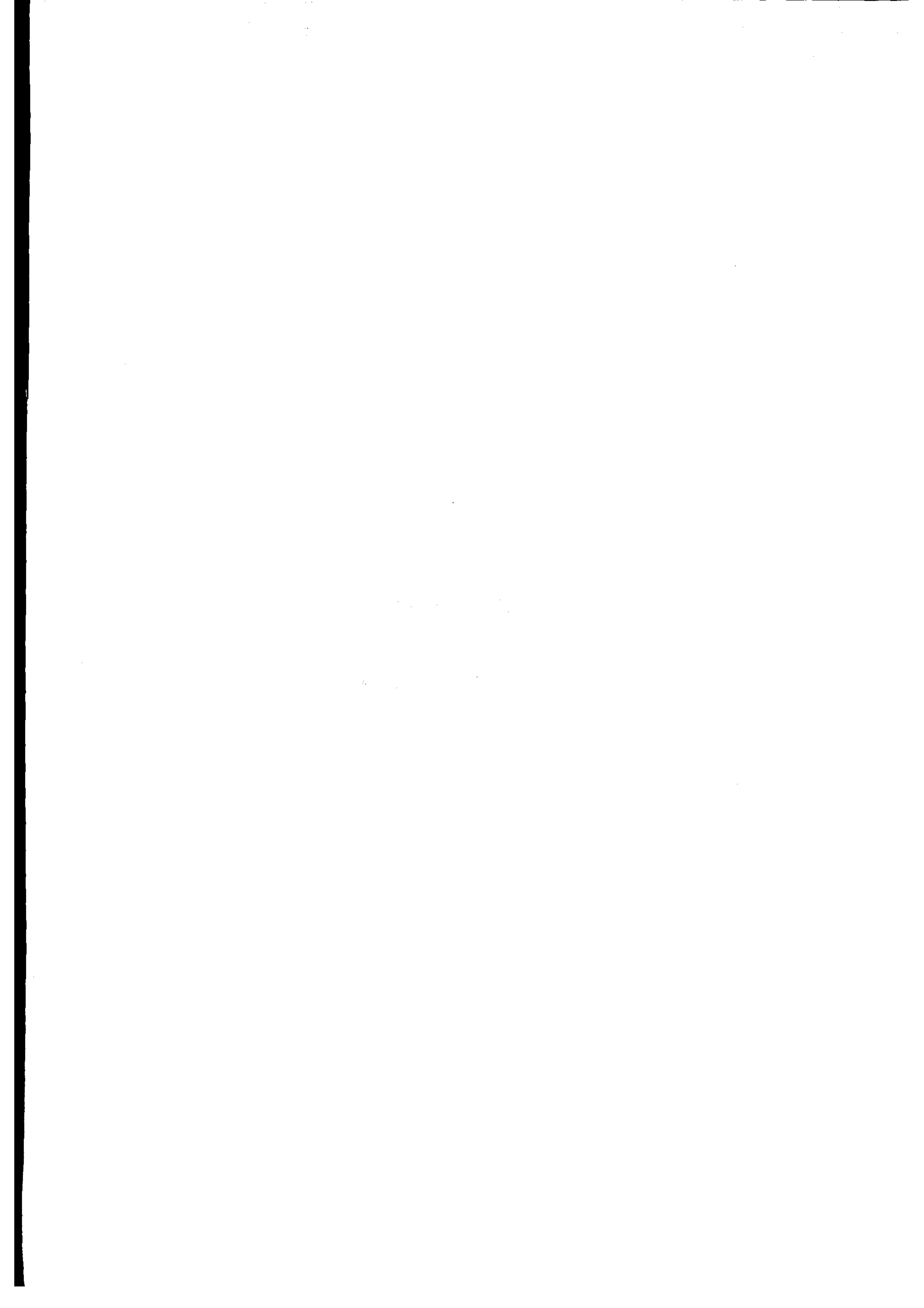
كذلك يبقى لهذه الرواية أنـها عبرت من وجهة نظر جريئـة عن إحساس الناس بعدم القدرة على التعامل مع الواقع، الـذى تصدعت فيه بعض العلاقات الاجتمـاعية بدرجة تحول دون سـعادة البشـر، بل وتؤدى إلى اغترابهم وهـروبهم، ولاشك أن تصدع هذه العلاقات الاجتماعية انعكاسٌ لبعض ما أصاب المجتمع من تمزق وتشقق وفساد سياسى.



الباب الثانى

مرحلة التطور والتاصيل

(١٩٣٣ - ١٩٤٤)



طبيعة المرحلة وعوامل تطور الرواية

لعل أول ما يحتاج إلى توضيح فى هذا الباب هو تعليل الفواصل الزمنية التى اتخذناها بداية ونهاية له، أما البداية فهى سنة ١٩٣٣ وأول ما صدر فيها من الروايات هو «عودة الروح» لتوفيق الحكيم، التى تعد نقطة تحول فى تاريخ الرواية المصرية وعلامة النضج الحقيقى لها، يؤكد ذلك كل من إسماعيل أدهم، والكاتب الإنجليزى كولين بالى، ويحيى حقى، إذ يرون «أنها تعنى النضج الحقيقى للرواية، وتؤذن بارتفاع القصة من مجال الوجدان إلى مجال الفكر والوجدان معا، ومن السطحية إلى العمق، ومن الوطن إلى العالم[1]».

أما بالنسبة لسنة النهاية فقد حُددت على أساس أن جيل الرواد قد توقفوا جميعًا أو كادوا عن المساهمة فى النشاط الروائى، ينطبق هذا على طه حسين وتوفيق الحكيم والعقاد، ومحمود تيمور الذى توقف إلى ما بعد ظهور الثورة (سنة ١٩٥٢)، وتبعهم فى هذا كل من أسهم بمحاولة فردية فى مجال الرواية. ولا شك أن التوقف شبه الجماعى هو إحساس من أولئك الكتاب بأن الرومانسية التى كان يصدر عنها معظمهم لم تعد صالحة كأداة للتعبير الفنى عن تصوير الواقع والتصدى للظروف القائمة، إذ لم يعد من المقبول أن يكون الفن فى عصر نضال وكفاح نوعًا من المتعة الذهنية أو الترف الفكرى، وإنما يلزم أن يكون طريق نضال وأسلوب كفاح، يناصر القيم الجديدة، ويأخذ بيد الفئات الصاعدة، ويتصدى للواقع بالنقد والتصوير، حتى يُسهم فى إعادة تشكيل العلاقات الإنسانية من أجل مستقبل مشرق؛ من هنا بدأت فى هذه المرحلة إرهاصات المذهب الواقعى فى الرواية تظهر سنة ١٩٣٤ فى «حواء بلا آدم» لطاهر لاشين، وانتهت هذه المرحلة بتأصيل المذهب الواقعى فى الرواية بظهور «مليم الأكبر» لعادل كامل سنة ١٩٤٤. بل لقد بدأ المذهب االواقعى ينتج آثارًا قوية ناضجة فى الرواية التاريخية.. كما نجد عند نجيب محفوظ ومحمد عوض محمد.

ولئن كانت الروايات التاريخية الواقعية قليلة العدد فى هذه المرحلة - إذا ما قيست

---

(١) راجع: فجر القصة المصرية، ص ١١٢.

توفيق الحكيم: إسماعيل أدهم، وإبراهيم ناجى، ط دار مصر ص ٢٢٩، ٢٣١.

بالنسبة للرواية الرومانسية التاريخية - فإنها من حيث الخطورة الفكرية والقيمة الفنية أبعد منها بكثير - إلى حد ما.

ثم كانت سنة ١٩٤٤ أيضا نهاية هذه المرحلة، لأن السنة التالية ١٩٤٥ شهدت ميلاد روائيين جُدد فى الاتجاهيْن الرومانسى والواقعى على السواء، بحيث يُعد ظهورهما مرحلة جديدة فى تاريخ الرواية.

ثانى ما يحتاج إلى توضيح فى بداية هذا الباب هو وصفنا لهذه المرحلة بالنضج والتأصيل، ذلك لأن هذه السنوات التسع قد شهدت خصوبةً وتنوعًا وتقدمًا فى مجال الإنتاج الروائى. لقد استطاعت الرواية أن تُثبت -بجدارة- مكانتها فى مجال الإبداع الأدبى، ولم يعد للتيار المحافظ أثر على الرواية تذوقًا وإنتاجًا، بل لقد هدأتْ ثورته التى استقبل بها الرواية فى المرحلة السابقة إلى نوع من التسليم والرضا.

يُضاف إلى هذا أن الروائى المصرى بدأ يتطلع بوعى إلى التراث الغربى فى الرواية إنتاجًا ونقدًا محاولا أن يثرى به عمله، وقد سبق أن قلنا إن أصحاب المدرسة الحديثة فى القصة كانوا يتنقلون بين الأدب الأوربى غربيه وشرقيه تنقل المحموم، كذلك لا نستطيع أن نُمارى فى عمق ثقافة كتاب هذه المرحلة، فالحكيم وطه حسين صلتهما قوية جدًا بالثقافة الفرنسية. كذلك فإن صلة العقاد والمازنى بالثقافة الإنجليزية مبكرة وكانت سببًا للقائهما فى إطار مدرسة الديوان، وقد زاد المازنى على ذلك أنه قرأ بعض الروايات الروسية من خلال الإنجليزية مثل قصة «الآباء والأبناء» لتورجنيف، ثم قصة «سانين» التى ترجمها إلى العربية باسم «ابن الطبيعة»، وقد بلغ من سيطرتها على نفسه أن كان يقلد بطل الرواية فى بعض عاداته، كما يوجد بعض الاقتباس الذكى بين هذه الرواية وبين «إبراهيم الكاتب». وعادل كامل ونجيب محفوظ صلتهما قوية جدًا بالثقافة الإنجليزية.

هكذا نستطيع أن نؤكد أن روائيى هذه المرحلة كانوا على درجة كبيرة من الثقافة المحلية والأجنبية، يستوى فى ذلك من كون هذه الثقافة بطريقة أكاديمية منظمة، أو من كان فيها عصامى الثقافة كالعقاد مثلا. وإذا ما أخذنا أديبًا مثل عادل كامل لنرى من خلال سيرته كيف تكونت ثقافته، فسنجد أنه تخرج فى كلية الحقوق سنة ١٩٣٦، ولما يبلغ العشرين بعد، فانتظر حتى يبلغ سن العمل وطال انتظاره حتى سنة ١٩٣٩، فبدأ يقرأ - كما حدثنا - فى الأدب العربى والغربى كل ما يقع تحت يده، وكان الأدب الغربى يستأثر

باهتمامه وحبه، فبدأ ينهل منه، وقد مكنه من ذلك إجادته التامة للإنجليزية»[1].

يضاف إلى هذا من العوامل التى ساعدت على تطور الرواية ونموها أن المناخ الثقافى فى مصر بدأ يزداد خصوبةً، ذلك أن السياسة - كما يقول هيكل - قد جنت على الأدب فى هذه المرحلة، لأنه كان من نتائج الحرب والحركات التى قامت بعدها فى الشرق والغرب «أن انصرفت الأذهان عن التأمل فى الحياة وجمالها إلى صور من النضال والكفاح لكسب حقوق سياسية جديدة، أو لتنظيم شئون اقتصادية زعزعت الحرب أركانها، أو ما إلى ذلك من الشئون العاجلة»[2]

لكن الاستبداد السياسى فى مصر خلال هذه المرحلة قوى عامل اليأس الذى تولد فى النفوس بعد فشل ١٩١٩، ومن ثم وجدنا كثيرا من الأدباء ينصرف عن السياسة انصرافا تاما أو شبه تام سواء من كانت له بها علاقة مثل العقاد وطه حسين، أو من لم تكن مثل الحكيم وتيمور على سبيل المثال، مما جعلهم يتفرغون للأدب ويقصرون نشاطهم عليه. وقد غاب عن كثيرين من هؤلاء الرواد بلا شك -ونحن الآن نقيم تجربتهم الإنسانية- غاب عنهم أنهم كانوا يستطيعون أن يقوموا بدورهم النضالى عن طريق الأدب، فاليد الثائرة التى تحرر الكلمة تحرر معها الفكرة، وتحث على النضال والعمل فى الوقت نفسه لإعادة تنظيم العلاقات البشرية. «والفنون المعاصرة تضع يدنا مباشرة على هذا الانقلاب فى الموقف من تصور الطبيعة: فلا اللوحة المرسومة ولا الرواية المكتوبة تريان اليوم أن مهمتهما نقل الطبيعة، لا الطبيعة «الطبيعية» بأساليب الواقعية التقليدية، ولا الطبيعة المطبعة بالعودة إلى ما يسمونه المعايير الشكلية «أو القوانين» أو «الأعداد الذهبية»، بل إن فنان اليوم ليبذل جهده كله طلبًا للغة فى وسعها أن تُوحى إلينا أن العالم ما يزال يخلق ذاته بمعونة الإنسان فى جدل حىّ: يتناظم «فيه المشروع والمعطى»[3]

وقد حدث نتيجة لهذا كله أن عزل معظم كتاب الرواية الرومانسية أنفسهم عن عالم السياسة والنضال وما يتصل بهما من قضايا فصلا يكاد يكون تامًا، لذلك وجدنا الرواية تُحلق عندهم فى دنيا العواطف أو فى محاولة نقد بعض صور العلاقات الاجتماعية غير السَّويَّة. أما معظم كتاب الرواية الواقعية فقد نجواْ من هذه المزلق ومن هنا كانت جرأتهم

---

(١) راجع مقال بعنوان: عادل كامل والرواية: صبرى حافظ -المجلة- القاهرة: يناير ١٩٦٦.

(٢) ثورة الأدب ص ٩٩.

(٣) ماركسية القرن العشرين: روجيه جارودى، ترجمة نزيه الحكيم. الآداب، بيروت ١٩٦٨، ص ٩٢.

فى تناول بعض المواقف ومعالجة بعض القضايا الساخنة، بحيث استطاعوا أن يبرزوا القضايا السياسية كمحور هام من محاور بناء الرواية.

ومهما يكن من أمر فقد حاول الفريقان أن يثريا الرواية بالعطاء، ونجد إصرارًا من معظم الكتّاب على اطراد مسيرة الرواية، بحيث يندر من نجد له محاولة وحيدة فى مجال الرواية مثل العقاد وإبراهيم رمزى وعصام الدين حفنى ناصف وغيرهم.

عامل آخر من عوامل نُضج الرواية فى هذه المرحلة هو ما يمكن تسميته بالتطور الاجتماعى خاصة فى مجال علاقة المرأة بالرجل: ذلك أنه نتيجة لدعوات تحرر المرأة وتعليمها وعملها، بدأت المرأة تشارك فى بعض مجالات العمل والتصنيع. كما أن سنة ١٩٣٣ -التى حددناها بدءًا لهذه المرحلة- شهدتْ أول دفعة من الفتيات يتخرجن فى الجامعة بعد أن انفتح مجال التعليم إلى حد ما أمام الفتاة.. وتوحد نظام التعليم بالنسبة للفتى والفتاة، وقد أسهم فى هذا التطور الاجتماعى وقاده كثير من السيدات الأجنبيات خاصة من التركيات وكثير من بنات الجاليات الأجنبية فى مصر. بالإضافة إلى أن نشاط المسرح والسينما فى هذه المرحلة قد كسر حدة الهيبة والرهبة التى كان يجابههما كل من يكتب رواية فيها حديث عن نوع من العلاقات العاطفية بين رجل وامرأة. ولم يعد من المتصور أن يقسم الكاتب لقارئه أن الغرام الذى حوته الرواية شىء من عمل الخيال. كما فعل ذلك محمود طاهر حقى فى مقدمة روايته، إذ يذكر «فالرواية خيالية أكثر من أن تكون حقيقية، والموضوع نفسه ألزمنى التوسع فى الكتابة فابتكرت المحادثات المذكورة فيها، والغرام الذى جعلته أساسًا لها، وإنى أبرأ إلى الله من أن أخدع نفسى والقارىء وأتجاسر بالقول: إن المحادثات المذكورة حقيقية...»[1]. تعليم المرأة وعملها وانفتاح العلاقات الاجتماعية يُعد من العوامل التى ساعدت على تطوير الرواية خلال هذه المرحلة.

كل هذا أدى إلى تطور الرواية ومسارها فى مذهبين أدبيين هما الرومانسية والواقعية، بحيث يلزم الحديث عن كل منهما على حدة فى شىء من التفصيل.

* * *

ثبت بروايات مرحلة التطور

قبل الحديث عن المذهبين اللذين استوعبتهما الرواية نقدم قائمة بالروايات التى صدرت خلال هذه المرحلة:

---

(١) عذراء دنشواى، ص ٣.

أولا: روايات التيار الرومانسي

عودة الروح	توفيق الحكيم	١٩٣٣
دعاء الكروان	طه حسين	١٩٣٤
الأطلال	محمود تيمور	١٩٣٤
باب القمر	إبراهيم رمزى	١٩٣٦
سارة	عباس محمود العقاد	١٩٣٨
عصفور من الشرق	توفيق الحكيم	١٩٣٨
نداء المجهول	محمود تيمور	١٩٤٠
زنوبيا	محمد فريد أبو حديد	١٩٤٠
الوعاء المرمرى	محمد فريد أبو حديد	١٩٤٠
سـيد العـزبة	عائشة عبد الرحمن	١٩٤٢
إبراهيم الثانى	إبراهيم المازنى	١٩٤٣
أحمس	عبد الحميد جودة السحار	١٩٤٣
مرح الوليد	على الجارم	١٩٤٣
سلوى فى مهب الريح	محمود تيمور	١٩٤٣
أحلام شهرزاد	طه حسين	١٩٤٣
شاعر ملك	على الجارم	١٩٤٣
ثلاثة رجال وامرأة	إبراهيم المازنى	١٩٤٤
سيدة القصر	على الجارم	١٩٤٤
المهلهل سيد ربيعة	محمد فريد أبو حديد	١٩٤٤
شجرة البؤس	طه حسين	١٩٤٤
الرباط المقدس	توفيق الحكيم	١٩٤٤

سلامة القس	علی أحمد باكثير	١٩٤٤
عود على بدء	إبراهيم المازنى	١٩٤٥
ميدو وشركاه	إبراهيم المازنى	١٩٤٥

* * *

ثانيًا: الروايات الواقعية

حواء بلا آدم	محمود طاهر لاشين	١٩٣٤
البوسطجى	يحيى حقى	١٩٣٧
يوميات نائب فى الأرياف	توفيقتوفيق الحكيم	١٩٣٧
عبث الأقدار	نجيب محفوظ	١٩٣٧
عاصفة فوق مصر	عصام الدين حنفى ناصف	١٩٣٩
صرعى البؤس	أحمد محمد عليش	١٩٣٩
قنديل أم هاشم	يحيى حقى	١٩٤٠
سنوحى	محمد عوض محمد	١٩٤١
رادوبيس	نجيب محفوظ	١٩٤٣
كفاح طيبة	نجيب محفوظ	١٩٤٤
قنديل أم هاشم	يحيى حقى	١٩٤٤
مليم الأكبر	عادل كامل	١٩٤٤
نفوس مضطربة	أحمد زكى مخلوف	١٩٤٥

* * *

أشكال الرواية الرومانسية

أولا: الرواية الاجتماعية

نتيجة لكل مـا سبق وجدنا أن الرواية لا يكثر الإنتاج فيهـا فحسب، وإنما كان هناك أيضا أكثر من مذهب أدبى للتعبيـر تتشكلُ فيه، بل لقد تشعبت الأشكال الروائية داخل المذهب الواحد، فالمذهب الرومانسى وجدناه فى هذه الفترة يستوعب أعمالاً يغلب عليها الطابع الرومانسى العاطفى سواء من حيث التغنى بالوطنية بصـورة مثالية مقدسة كما فى «عودة الروح» لتـوفيق الحكيم سنة ١٩٣٣، أو من حيـث تكثيف التجـربة الروائية على محور واحد من محاور عذاب الإنسان على الأرض وغـالبًا ما يكون هذا المحور عاطفيًا اجتماعـيا، ذلك أن الكثير من الروائيين فى هذه المرحلة لم يستطيـعوا أن يتجاوزوا إطار هموم طبقتهم البورجوازية ليتحسسوا آلام المحرومين من العمال والفلاحين.

كما أن النظرة الواحدية التى أملتها عليهم الرومـانسية جعلتهم -فى الغالب- يعزلون الفرد عن (الواقع) المتـشعب المتشـابك العلاقات الذى يتـحرك فيـه. وعلى هذا وجدنا «دعاء الكروان» لطه حسين سنة ١٩٣٤ بدلا من أن تغوص فيـما ركزت عليه فى البداية من سلبيات المجتمع الصـعيدى ومساوئه وقيمه، التى لم تعـد تصلح لمجتمع يتحول من البداوة والإقطاع إلى شىء من التحضر والتـوسط فى الثراء والثقافة، هربت من كل هذا إلى التعبير عن مأساة عاطفية شاعرية كان الحب فيها سلاح الانتقام.

ونفس الأمر نجده فى «عصفـور من الشرق» لتوفيق الحكيم سنة ١٩٣٨، إذ بدلا من أن يشغل المؤلف بقـضية كـبرى هى أثر المناخ الأوربى على شاب قـادم من الشرق وأثر ذلك على علاقـاته العاطفية والفكرية، نجـده يركز بالدرجة الأولى على علاقـة محسن العاطفية المثالية بسوزى الفتاة الفرنسية.

أصابت قضايا الحب ومشاكله مؤلفى الرمانسية بما يشبه الهوس الأدبى، ففى «ثلاثة رجال وامرأة» للمازنى و «سلوى فى مـهب الريح» لمحمود تيمور.. نجـد أن البطلة لا يشغلها شىء فى الوجود إلا أن تبـحث عن الحبيب، أينمـا كان وكيفـا اتفق. ليست هناك إذن -فى الرواية الرومانسية.. فى هذه المرحلة- محـاولة لمنطقة الحدث، بحيث يبدو الحب

على قدرٍ من السمو يتلاءم مع ضخامة تصوره. فالحب وعلاقاته يكاد يكون محور الوجود سواء لدى الغنى «الزهيرى باشا» فى رواية تيمور أو الفقير «محمود» فى رواية المازنى، وأخيرا يحس الكاتب أن الواقع لم يعد يقبل منه هذه النماذج المريضة «بحب الحب»، ويحس هو -أيضا- فى نفس الوقت أنه غير قادر على رؤية القيم الجديدة والصراعات المختلفة التى يمر بها المجتمع، «فيهرب» الكاتب من جو الواقع الذى يعيش فيه ويجعل مسرح الأحداث فى عمله الروائى بلدا غريبا، ويجعل الشخصية الرئيسية أيضا غريبة عن الواقع.. هذا هو المنطوق الذى تدل عليه رواية «نداء المجهول» لمحمود تيمور سنة ١٩٤٠، فالبطلة الإنجليزية «مس إيفانس» تهيم فى عاطفة صوفية غريبة، وتنادى بالعزلة واجتناب الناس، لأن «التبتل يروض نفوسنا فتنقشع عنها غشاوتها، ومن ثم نستطيع أن نرى الوجود على حقيقته»[1]. ولذلك نجد الرواية تطالب بنوع من الهروب الصوفى والانعزال السلبى عن الدنيا والناس، وإلى شىء كبير من الاستسلام القدرى لمجريات الحياة: «ألسنا كلنا مسيرين فى هذه الدنيا، كل شىء يسير وفق الأقدار، فهى التى تحكم إرادتنا، وما نحن إلا يدها التى تضرب أو على الأصح صدرها الذى يتلقى الضربات»[2]

وهذه السلبية بلا شك تعكس إحساسا غير مباشر من الروائى بعدم القدرة على مجابهة الواقع والتصدى لعلاج أزماته ومشاكله. وهذا يصل بنا إلى نتيجة مؤداها أن المذهب الرومانسى قد شهد فى بداية هذه المرحلة ازدهاراً وانحساراً، حيث كانت الرومانسية وعاء لحمل كثير من التجارب الذاتية لكاتبها مما دفع عبد المحسن بدر إلى أن يطلق على بعض هذه الروايات رواية الترجمة الذاتية[3]. كما أنها اتسعت لتحمل كثيرا من أزمات الواقع ومشكلاته حسب رؤية الكاتب لها. **لكن الرومانسية بدأت مع نهايات هذه المرحلة تعجز عن الوفاء بمطالب المرحلة، من حيث التصدى لكثيرٍ من أزمات العصر تحقيقا لحرية الإنسان ونفى الغربة عنه، ومن هنا كانت بذور التيار الواقعى فى الرواية انعكاسا لحاجات جديدة لدى بعض القوى الاجتماعية الصاعدة.**

* * *

(١) نداء المجهول: محمود تيمور، ط التربية والتعليم، سنة ١٩٦٧، ص ١٥.

(٢) الرواية، ص ١٣٣.

(٣) تطور الرواية الحديثة، ص ٢٧٨.

٢ - الرواية التحليلية

اتسع الإطار الرومانسى ليـقدم نوعا آخـر من الرواية -فى هذه المرحلة- هو «الرواية التحليلية»، التى لا تهتم كثـيرا بالعالم الموجود خارج الشخصية الروائيـة، قدر اهتمامها بداخلها ودوافع سلوكها. ويذهب ألبيـر يس إلى أن «الاتزان والأناقة هما اللذان يفتناننا فى الرواية السيكلوجية هذه، فهى إذ تصرفنا عن مختلف مظاهر الواقع، إنما تدعونا إلى أن نعـيش فى عالم العـواطف، والمتـعة هنا مـزدوجة: فنـحن نشارك فى مـغامـرة من مغامـرات القلب، ونشارك فيها من بعـيد. إن الرواية السيكلوجية تسـمح لنا بأن نشعر ونحلل فى وقت واحد، وتقدم للقارىء بهذا الاقتـران موقفا وتفوقا لا يمكن أن يحصل عليهما بتجربته المعاشة».

كما يسيطـر فى هذه الرواية «ابتعاد أنيق يتخذه الروائى إزاء العواصف العـاطفية التى سيصفـها، وهو يستمد هذه السيطرة من كـتاب الرواية العاطفية فى القـرن التاسع عشر الذين عـانوا بعض المشقـة فى الوصول إليـها... إلا أن الكتاب الـسيكلوجـيين ما أن استعاروها حتى راحوا يستعملونها استعمال الأسلوبيين والمتصنعين»[١]

هذا النوع من الرواية التحليلية يحمل -فوق خصوصيتـه التجربة القصصية النفسية- طرافة تتـبع مسار المشـاعر والعواطف الإنسـانية ودوافعهـا المختلفة إزاء مـوقف معين، والرواية بطبيعتها تتيح للروائى أن يغوص داخل الذات بحرية كاملة، ويستطيع أن يتوقف فى لحظة ما من حياة الشخصية الروائية، ويستعرض كل ما يتصل بها ويبرر وجودها عن طريق المونولوج الداخلى.

ومما يزيد من قـيمـة الرواية التحليليـة وطرافتـها أن التـجربة التى تقـدمهـا - برغم خصوصيتهـا - تحمل بعض سمات إنسانية عامـة، مما يؤهلها لأن تكون رواية عالمية -إن صحت هذه التـسميـة- لأن التجربة التى تصـفها تـتعلق بموقف إنسانى عام بعـيد عن خصوصية المكان والزمان.

والروايات التى تنطوى تحت هذا التيار هى:

سارة لعبـاس محمود عبـاس العقاد (١٩٣٨) - إبراهيم الثانى لإبراهيم عـبد القادر المازنى (١٩٤٣) - الرباط المقدس لتوفـيق الحكيم (١٩٤٤)، وتحلل هذه الروايات الثلاثة

---

(١) الرواية الحديثة: ترجمة جورج سالم، ص ٩١ وما بعدها.

علاقة الرجل بالمرأة من زوايا مختلفة: فالأولى (سارة) يقدمها الروائى لا على أنها شخصية حية تعيش فى رواية، بقدر ما هى نموذج يمثل النوع الأنثوى، بدرجة تصبح فيها مجرد «حزمة من أعصاب تسمى امرأة، استغرقتها الأنوثة فليس إلا أنوثة، لأنها أكثر من امرأة واحدة فى فضائل الجنس وعيوبه»[1]

وقد التزم العقاد بمنطلق تحليلى صارم سلب «سارة» لا ما تحيا به الشخصية دراميا فى رواية فحسب، بل جعلها بالضرورة والحتمية فى منزلة دون الرجل أيضا، ومن ثم يُصبح من الطبيعى «أن تضل الطريق الذى تسلكه مع من تهواه، ولو سلكته مرات فى النهار، لأنها تلقى كل اعتمادها على صاحبها، حتى لتكاد تنظر بعينيه وتمشى بقدميه...»[2]

وينجح العقاد -برغم عدم اعترافه حتى أخريات أيامه بعدم شرعية الرواية كجنس أدبى- فى أن يقدم رواية تحليلية، غلبت عليها نزعته العقلية وطريقته المنطقية فى الوصف، ومن هنا تبهت الحركة الدرامية للحدث والشخصية، ويعلو عليها صوت المحلل النفسى والسارد المتأمل.

وإذا كانت «سارة» تعالج قضية العلاقة بين الرجل والمرأة، وتبين طبيعة السلوك الأنثوى الذى يربط المرأة بالرجل، ويجعلها بالتالى فى مرتبة دونه، فإن المازنى فى «إبراهيم الثانى» (١٩٤٣) يعالج القضية ذاتها من نقطة ارتكاز أخرى: إذ تعالج قضية الملل فى الحياة الزوجية. لكن المازنى يزاوج بين العناية بالحدث الروائى وبين تحليل مشاعر البطل الزوج، الذى تزوج من امرأة يحبها وتحبه. لكنها لا تسدُّ الفرغ الذى تركته أمه. وتحس الزوجة بمأساة زوجها، وبدلا من أن تتصدى لعلاج الأزمة تُنيب من يقوم بدورها، لذلك كانت «تدعو من ذوات القربى أو من بنات المعارف من الفتيات الناهدات واللاتى مازلن فى عنفوان الشباب، وكانت ترجو بهذا أن يجد بعلها ما ينعشه وينشطه». فى أثناء ذلك يقوم البطل بتحليل مشاعره ومشاعر زوجته المتبلدة وأحاسيس من يلقاهن من الفتيات، وأخيرا يقع تحت وطأة تأنيب الضمير أو عذاب النفس، حيث تقول له هذه النفس اللوامة محللة سلوكها: «إن كل إنسان حزمة من عادات تكبر وتتضخم شيئا فشيئا مع ارتفاع السن، ويحسن أن توطن نفسك على هذا، وليست تحية

---

(١) سارة العقاد - اقرأ - العدد ١٠٨، ط المعارف، ص ٨٣.

(٢) الرواية، ص ٨٨.

بالعادة المفردة، فإن هذا الحساب العقيم الذى لا تزال تؤديه وتكلفنى أداءه، وتسود به عيشى معك عادة أخرى. . . »، لذلك تنصحه نفسه فى النهاية قائلة: «إذا كانت علة الفتور أنها لم تستطع أن تجدد نفسها لك، فجددها أنت لنفسك»[1]

وإذا كان المنهج التحليلى يسيطر على هاتين الروايتين، فإنه يسيطر عليهما -أيضا- استعلاء البطل الرجل على المرأة، ولذا كان من كمال الصورة أن يتناول توفيق الحكيم الزاوية المقابلة زاوية تمرد المرأة ضد الرجل فى روايته «الرباط المقدس» (١٩٤٤)، إذ تثور فيها المرأة ضد الرجل زوجًا ورجل فكر، أما الأول فقد أهملها عاطفيا، حيث شُغل فى الخارج بعمله وفى الداخل بقراءاته؛ ولجأت إلى رجل الفكر تتضرع إليه أن ينقذها من عذابها، فأحس أنه إن جاراها فى حل مشكلة فراغها العاطفى، فسيحدث له ما حدث للراهب «بافنوس» مع الراقصة «تاييس» فى رواية أناتول فرانس؛ فتراجع المفكر عن القيام بأى دور إيجابى، ومن ثم لم يكن أمامها إلا السقوط بالفعل أو بالقوة المتمناة- كما تدل على ذلك كراستها الحمراء - «آه.. إنى لأكاد أجن فى عزلتى النفسية، لا شىء يخفف من شدتها أو يلطف من وقعها... آه.. الحياة.. الحياة.. أريد أن أذهب إلى حيث تدفعنى أهوائى وتدعونى رغباتى.. أريد أن أحلق فى فضاء المغامرة.. لا أن أقعد هنا كعصفور كسروا جناحه... نعم... إنى عطشى لأن أصغى إلى رجل... إلى رجالٍ ليقولوا لى إنى جميلة... تواقة إلى أن ارتجف تحت لمسات أيديهم المداعبة، وأستمع إلى رجائهم المنبعث من قلوب محترقة... فأتأبَّى عليهم وأتمنع.. أو أسلم بجنون وأتصرف فى كيانى وقلبى وجسدى.. تمنح نفسى أو أسترد ما منحت.. وأهب جسمى وأرجع فى الهبة.. أريد أن أعرف لعبة الحب... نعم أنا أيضا أريد أن أحب وأن أكون محبوبة.. أريد أن يداعبنى ويلاعبنى رجل يحبنى حب الجنون... ولا بأس عندى بعد ذلك من أن يكون مصيرى مصير الزهرة، التى تنتزع -وقد ذبلت- من صدر الثوب الأنيق... الحب... الحب...»[2]

وكما سبق أن ذكرنا فإن المرأة فى هذه الرواية تنتزع دور البطولة من الرجل، وتدافع أيضا عن وجودها الأنثوى وحريتها العاطفية، لذلك تنادى البطلة بأن «المرأة يجب أن تُفهم الرجل أنها مساوية له، وأن الأمر بإرادتها هى أيضا»[3]

---

(١) إبراهيم الثانى: المازنى، ط الدار القومية ص ٢٠٧، ٢٠٩.

(٢) الرباط المقدس: توفيق الحكيم، ط مكتبة الآداب، ص ١١٧.

(٣) الرواية، ص ١٥١.

وينجح الحكيم فى تجسيد قضية المرأة العاطفية، وأنها تحتاج حقيقة إلى نوع من الرعاية فى عصر، خفت فيه صوت رجل الدين، وشُغل فيه رجل الفكر المثالى بالتأمل المجرد عن الواقع المادى، واستلبت الزوج قوى العمل، وشل الإرهاق الذهنى والعضلى حركته العاطفية، هذه كلها حقائق أبرزها الحكيم، وإن لم يقدم حلاً للأزمة أو رؤية للموقف.

كذلك استطاع أن يوهمنا بغياب العنصر التحليلى نتيجة ثراء الحدث دراميا فى الرواية، وتوتر الوصف، وعذوبة السرد.

هكذا سارت الرواية التحليلية فى اتجاه فكرى واحد، لكن الشكل كان يأخذ مع كل تجربة قبسا جديدا من روح الفن، يقرب الرواية إلى مجالها الطبيعى، وهو التعبير الأدبى والجدل التأملى مع الواقع، وعلى هذا يتلخص جمال الرواية وقيمتها - كما يذهب د. هـ . لورنس - فى «أنها تقدم لنا صورة رائعة للحظة حية.. اللحظة التى يتميز فيها الإنسان بالحياة»(١)

* * *

٣ - الرواية التاريخية

يثير الحديث عن الرواية التاريخية تساؤلا عن مدى علاقة التاريخ بالفن، وهل من الواجب على الأديب - إذا ما تناول حدثًا تاريخيا - أن يحافظ على أمانة التاريخ.. أم يجوز له أن يحور فيها؟!

يحسم هذه القضية الإطار الذى يلتزم به الكاتب: فإذا كان يكتب فنا فإن له من حرية الاختيار والتصور ما يمكنه من إعادة خلق الوقائع التاريخية، لتعبر عن وجهة نظر خاصة له فيما يكتب. **إن أمانة تسجيل التاريخ مهمة المؤرخ، أما الأديب فغير ملزم إلا بالصدق الفنى، بحيث تقدم التجربة التى يصورها ما يبرر سلوك البشر فيها وإمكانية صدورها عن إنسان حقيقى.**

ويعد كتاب جورج لوكاتش «الرواية التاريخية» (The Historical novel) من خير ما كتب عنها، وقد نشره بالألمانية سنة ١٩٣٧، ثم ترجم بعد ذلك إلى الإنجليزية، ونتمنى أن تصدر له ترجمة بالعربية حتى يُسهم فى سد فراغ كبير يتصل بهذه الناحية

---

(١) نظرية الرواية فى الأدب الإنجليزى: ترجمة أنجيل بطرس، ط الهيئة المصرية ١٩٧١، ص ٥٩.

فى المكتبة العربية(*).

وإذا كانت بدايات الرواية التاريخية عند جرجى زيدان أميل إلى المحافظة على الجانب التاريخى مع الوعى بالدور التعليمى لها، فإن رواية محمد فريد أبو حديد التاريخية الأولى «ابنة المملوك» (١٩٢٦) ورواية إبراهيم رمزى «باب القمر» ١٩٣١ قد حافظتا على هذه السمة، ونجم عن ذلك ضعف الجانب الابتكارى فيهما. لكن فريد أبو حديد سرعان ما يتخطى هذه المرحلة، ويقوم بخطوة تعد انقلابا فى عالم الرواية التاريخية حين أخرج رواية «زنوبيا» (١٩٤٠)، حيث بدأ «يؤنسن» الشخصية التاريخية، ويخلق من المواقف ما يبرر للشخصية التاريخية سلوكها الذى عرفت به فى إطار التاريخ.

وإحقاقًا للحق نقول إن نجيب محفوظ قد سبقه فى هذه الخطوة بطريقة أكثر ابتكارا ومقدرة حين قدم رواية «عبث الأقدار» ١٩٣٩، لكنه ككاتب مبتدىء لم يتنبه الجو الأدبى إلى خطورة ما قدم إلا بعد أن تكرر إنتاجه فى هذا المجال -مجال كتابة الرواية التاريخية.

وقد استمد فريد أبو حديد أطر رواياته -فى الغالب- من التاريخ العربى قبل الإسلام: «فزنوبيا» بطلتها ملكة تدمر، و «الوعاء المرمرى» (١٩٤١) بطلها سيف بن ذى يزن ومغامراته فى سبيل استرداد ملك أبيه، وله أيضا فى هذه المرحلة «المهلهل» سيد ربيعة (١٩٤٤)، وهى تدور فى الجو التاريخى لعصر ما قبل الإسلام، وكان هذا فى رأيه ترجمة عن حاجة الجزيرة العربية إلى جو جديد يطهِّرها وهو جو الإسلام.

وقد أسهم فى الرواية التاريخية أيضا على الجارم، حيث أصدر فى هذه المدة «مرح الوليد» (١٩٤٣) التى يتحدث فيها عن حياة الوليد بن عبد الملك الخليفة والشاعر الأموى، ثم «شاعر ملك» التى تحكى حياة المعتمد بن عباد الأندلسى، و «سيدة القصر» (١٩٤٤) التى تتحدث عن آخر أيام الفاطميين بمصر.

وأهم ما قدمه الجارم بالنسبة للرواية التاريخية هو أنه نقلها من مجال التاريخ العام إلى مجال التاريخ الأدبى، فصارت تسرد حياة شخصية أدبية مع العناية بزخرفة الأسلوب اللفظية وتضمينه بعض أشعار المترجم له.

وقد شارك فى هذه المرحلة أيضا عبد الحميد جودة السحار برواية «أحمس» «١٩٤٣»،

(*) صدرت له ترجمة عربية بعد ذلك فى بغداد سنة ١٩٧٨ بقلم د. صالح الكاظم.

وطه حسين بروايته الخيالية التى استمدها من وحى ألف ليلة وليلة وهى «أحلام شهرزاد» (١٩٤٣). وقد ظهـرت فى نهاية هذه المرحلة رواية عـاطفية غنائيـة يمكن أن تُلحق من حيث إطارها الفـنى بقصص الحب العذرى التى نشـأت فى العصـر الأموى وهى رواية «سلامة القس» لأحمد على باكثير (١٩٤٤)، وتلتقى هذه الرواية برغم إطارها التاريخى مع المضمون العام لروايات الحب الرومانتيكية فى هذه المرحلة والمرحلة التالية، حيث نجد ناسكا زاهدًا هو «عبد الرحمن القس» مـا أن يرى مغنية (سلامة) حتى يحبـها حبا يملك عليه مشاعره دون أن يحاول القيام بدور إيجـابى ليحقق حبه، ومن ثم كان من الطبيعى أن يقضى عليهـما مرض «الحب». والعاشق هنا كـما قلنا يلتقى مع غيـره من العاشقين العذريين الأمويين فى التـمتع بلذة الألم لفراق الحبـيب، فكأنما هو شخصية «مـازوكية» على مـا يرى سيـجمـوند فـرويد، لذلك وجدنا القـدرية تصـوغ بناء الرواية، وتشكل أحداثها، وتحرك الأبطال فيها من البداية إلى النهاية.

مهـما يكن من أمـر فقـد ازدهرت الرواية التاريخـية فى ظل المذهب الرومـانسى، وكانت مـعظم هذه الروايات فى الغالـب تتخـذ من التاريخ العـربى وأحـداثه موضـوعا لهـا، ومصدرًا لاستلهامها، وهذا يدل على أن كتابها كانوا أميل إلى المزاج السلفى المحافظ فى الفن، كما أنهم من النـاحية الأيديولوجية كـانوا أكثر إصرارا على عروبة مـصر وتغذية الوجدان المصرى بما يقوى تيار العروبة فيه.

يلاحظ أيضا أن هذه الروايات التاريخية برغم أنها قد استطاعت فى النهاية أن تخفف من سيطرة المادة التـاريخية والالتزام الدقـيق بها، وضعف الدور التعلـيمى فيها، فـإنها كانت بدرجـة كبيرة ملتـحمة بالتراث الشـعبى، فطريقة بناء الحـدث تتم بنفس الطريقة القدرية التلقائية التى تتم بها (الحدوتة) أو الحكاية الشعبية، كما أن رسم الشخصية يأخذ نفس الطابع الشعبى، حـيث الشخصية من ناحـية التكوين البيولوجى «جميلة» وسـيمة على الإطلاق، كـما نجـدها من الناحيـة الأخلاقـية طيـبة خـيرة إلى حـد كبـير، وإن استخدمت القوة، فذلك ليس بهـدف الشر أو الاعتداء على الغير، وإنما من أجل هدف سام نبيل.

نتتهى من هذا كلـه لنثبت أن الرواية التاريخـية كانت أحـد الروافد القوية التى كـان يصدر عنها المذهب الرومانسى فى مجال الرواية فى هذه المرحلة.

* * *

دعـاء الكـروان

تصدر دراستنا لهذه الرواية - فى نهاية حديثنا عن التـيار الرومانسى - باعتبارها ذات دلالة قـوية على الروائـيين والرواية فى هذه المـرحلة. أما بالنسـبة للروائيين فـرغم ارتفاع مستوى ثقافـتهم الأدبية فإنهم كانوا أشبه بالهواة بالنسـبة للرواية، أو على الأقل كـانت الرواية تمثل إحدى شعب اهتماماتهم الأدبية، مصداق ذلك أن توفيق الحكيم تأتى الرواية عنده بعد المسرح إنتاجـا وأهمية، وطه حسين مشغول بالدرجـة الأولى بحكم تخصصه الأكاديمى بدراسـة الأدب العربى والتأريخ له، وإبراهيم المازنى مـبعثـر الإنتاج تنقل بين فنون الكلمة كلها تقريبا من شعر ونقد ومقال وقصـة قصيرة ورواية ومسرحية. ومحمود تيمور مجاله الأول هو القصة القصيرة. وعلى هذا يمكننا أن نقول إن الروائيين بصفة عامة لم يكادوا يتـخصصـون فى مجـال الرواية فى أثناء هذه المرحلة، وإن كانت ثقافـتهم الأدبية الراقية قد أتاحت للرواية تطوراً فنيًا كبـيرا. ومن الطبيعى أن يترتب على هذا الاختلاف فى التكوين الثقافى والاهتمامـات الأدبية تنوع -إلى حد ما- فى شكل الرواية من أديب لآخر، حيث نجـد كل أديب فى هذه المرحلة يستوحى ثقافـته وتجربته الخـاصة، ثم يبدأ محاولته فـى مجال الرواية بدرجة نستطيع معـها أن نذهب إلى أن كل روائى كان له فى هذه المرحلة تكنيكا خاصا به.

كذلك تعد «دعاء الكروان» نموذجا له سـمة العموم من حيث الدلالة على الرواية فى هذا الطور، إذ نجد الرواية تهتم بالدرجة الأولى ببعض مشكلات المجـتمع وقضايا العواطف مع البعد عن إقحام الرواية فى مجال السياسة أو ما يتصل بها من القضايا الأيديولوجية، ومن هنا وجـدنا الروائيين إما أن يسـتوحـوا ذاتهم كأفراد، لـذلك يغلب على رواياتهم طابع الترجـمة الذاتية كمـا نجد ذلك عند توفيق الحكيم فى أغلب رواياته مـثل: عودة الروح وعصفور من الشرق والرباط المقدس، بل حتى تلـك التى تميل نحو الواقعية فى المعالجة مثل: يوميات نائب فى الأرياف، يصدق هذا أيضا على المازنى فى معظم نتاجه الروائى خاصة إبراهيم الكاتب وإبراهيم الثانى، كما يصدق على عباس العقاد فى روايته الوحيدة «سارة».

وقد يتجاوز الروائى إطار الذات المفردة ليصور بيـئته الخاصة، سيما تلك التى ترتبط

بطفولته وصباه المبكر، نجد ذلك فى روايات محمـود تيمور منذ إنتاجه المبكر فى القصة القصيرة، ثم يمتد ليشمل الرواية مثل: رجب أفندى (١٩٢٨) و الأطلال (١٩٣٤) ونداء المجهول (١٩٤٠)، كما يصدق هذا على طه حسين أيضا، حيث تصور «دعاء الكروان» و «شجـرة البؤس» (١٩٤٤) البيـئة الاجتـماعيـة التى عاش فيـها الكاتب أيام طفـولته وصبـاه، ويصور فى كليهمـا تحول المجتمع الريفـى فى صعيد مـصر من تقاليد القـبيلة وسيطرة العرف والغـيبيات إلى نوع من الاستقـرار والتحضر والتحول الاجـتماعى الذى فرضته طبيعة التغيير فى مسيرة مصر الحديثة.

* * *

أول ما يلفت النظر بالنسبة لهذه الرواية -دعاء الكروان- هو شاعرية الأسلوب وتدفقه بطريقة انسيابية، تكاد تلغى الفواصل بين السرد والحوار، وبين حديث الشخصية لنفسها وللآخرين، كـما نجد فيهـا سرعة الإيقاع السـردى، والتركيز الذى يبلغ حـد الرمز فى تقديم الصورة القصصية، بحيث تقارب طبيعة الشعر، من ذلك حديث آمنة إلى الكروان فى بداية الرواية:

«لبيك لبيك أيها الطائر العزيز.. أدْن منى إن كان من أخلاقك الدنو، وأنس إلىَّ إن كان من خصالك الأنس إلى الناس، واسـمع منى وتحدث إلىّ، وهلم نذكر تلك المأساة التى شهدناها معا، وعجزنا عن أن ندفـعها أو نصرف شرها عن تلك النفس الزكية التى أزهقت، وعن هذا الدم البرىء الذى سُفك.

فلم نزد حين إذن على أن بعثنا صيحاتٍ ترددت فى ذلك الفضاء العريض، لكنها لم تبلغ أذنا ولم تصل إلى قـلب، إنما صعـدت إلى السمـاء على حين هوى ذلك الجـسم الجميل للممزق فى تلك الحفرة التى أعدت له إعدادًا، ثم هِيل التراب وسُويت الأرض، وأنت تدعو ولا من يستجيب، وأنا أستغيث ولا من يغيث...»[1].

هذه الشاعـرية فى الأسلوب أشار إليها كل من كـتب نقدا عن الرواية مثل: مـحمد مندور فى «الميزان الجـديد» وعلى الراعى فى «دراسات فى الرواية المصـرية»، مما يدعونا إلى أن نعتبرها (رواية شعرية) إنْ صحتْ هذه التسمية.

وقد أُضـفت شاعرية الأسلوب على الشكل والمضـمون سمات مـعينة، من ذلك أن الرواية تكاد تنقسم إلى قسمين: الأول منها يصف بعض عادات ذلك المجتمع القبلى، الذى

(١) دعاء الكروان: طه حسين، ط المعارف ص ١١.

قضى على ثلاث نساء حرائر بأن يتشردن فى الآفاق، ولا عذر لهن فى ذلك إلا فسق الوالد وضيق ذات اليد، وتتعرض هنادى لكارثة عاطفية تصبغ حياة الأم والأخت بالسواد والكآبة، وهذا طبيعى فى مجتمع يرى أن «المرأة عورة يجب أن تستر، وحرمة يجب أن ترعى، وعرض يجب أن يُصان». كما يرى أنها «لا تستطيع أن تعيش ولا أن تأمن ولا تستقيم أمورها إذا لم يحمها أب أو أخ أو زوج»[1]

وبعد أن تصرع هنادى ظلما بسيف العرف الممثل فى الخال ناصر، وبعد أن ننتقل مع النساء الثلاثة من مكان إلى مكان لنعرف طبيعة الحياة القاسية التى تعرضن لها. بعد هذا كله تنقلنا الرواية إلى شطرها الثانى الذى حاولت فيه آمنة -التى أسمتْ نفسها «سعاد»- أن تعود لخدمة المهندس الذى اعتدى على هنادى. وكان سلاحها فى الانتقام «ورديا حالما» يتناسب مع شاعرية الرواية. لقد حاولت أن تنتقم «بالحب» من أجل ذلك أفسدت فى البداية زواجه من سيدتها «خديجة» ابنة المأمور، ثم كادت حتى وصلت للخدمة عنده، وبعد أن أغرته بحبها... وبعد أن أحبته هى الأخرى وصلت إلى نقطة نفسية حرجة، فهى لا تقدر على أن تسىء إليه بعد أن تمكن حبه من نفسها، وهى فى الوقت نفسه لا تستطيع أن تعترف لنفسها بحبه إكرامًا لذكرى الشهيدة أختها، ومن هنا كان صمتها حين سألها: «أمازلت تصرين على الانتقام؟ ولم أجب إلا بما تجيب به المرأة المغلوبة التى انكسرت نفسها، وذاب قلبها فهو يسيل من عينها دموعا»[2]

أفضت هذه الشاعرية فى الأسلوب إلى قدرية النهاية، حيث العبء قد صار لكل من الحبيبين أثقل من أن يحتمله أحدهما دون الآخر فليتحملاه سويًا، «حتى يقضى الله أمرًا كان مفعولا».

أول ما نلاحظه على بناء الرواية أن نصفها الأول زاخر بالحركة الدرامية السريعة، حيث ننتقل -من خلال الرواية- من موطن الأسرة إلى قرية العمدة إلى جو الصحراء حين صرعت هنادى ثم جو المدينة حيث كانت تعمل الأسرة... ونقابل فى هذا النصف شخصيات طريفة من النادر أن نجد مثيلا لها فى رواية فى أثناء تلك الفترة.. ومع طرافة هذه الشخصيات نحس أن لها قيمتها التاريخية، فالمؤلف قام- على نحو ما - بدور تسجيلى لهذه الشخصيات التى كادت تنقرض مثل شخصية «الخال ناصر»، هذه الشخصية التى لا تسأل عن الأهل فى حال عُسر أو يُسر، ولا تحاول أن تزيل أسباب تعاستهم قبل

---

(١) الرواية، ص ٣٣.

(٢) الرواية، ص ١٦٠.

محاولتها تأديب من يخرج عن العرف والتقاليد. كـذلك شخصية العمدة وما كان يقوم به من دور فى خدمـة القرية والسيطرة عليـها، وكان المسـتـضيف الوحيـد لكل من يفد إليها، يضاف إلى ذلك أيضا شخصيات نفيسة العرافة وزنوبة المرابية، وخضرة الدلالة.

وبالإضافة إلى صخب الحـركة الدرامية وطرافة الشخصـيات نجد المؤلف فى هذا الجزء من الرواية أيضا يصـاحب أجزاء الحـدث بما يمهد له، من ذلك مصـرع شيخ الخفـراء فى الليلة السابقة لمصـرع هنادى، وصور فتيات ثلاث مخـيفة مروعة: «أمـا هذه التى تسمى أمينة فقد احتز رأسـها احتزازًا، وأما هذه التى تسمى مارتا فقـد شق صدرها شقا، وأما هذه التى تسمى ملزمة فيقال إنها دفنت حية ولقيت حتفها مختنقة تحت التراب»[١]

كما سبقت الحـادثة مباشرة أصواتٌ خفيفة مـتصلة تحيط بهنَّ، وتمتزج بسكون الليل امتزاجـا فتحدث شـيئا من الموسيـقى الرائعة المروعة معـا. «هذه الأصوات هى أصوات كلاب وحشرات ونداء بُوم يقـترن بها، صوت خالنا ببعض غناء البدو، فـرجَّع ترجيعا جميلا مخيفا معا»[٢]

ومن أروع ما يصوره سرد هذا الجزء بشاعريته المنسابة مأساة هنادى التى يقدمها المؤلف فى سرعة وخفة، بحيث تترك ظلا أسود وتـثير الشفقة على تلك التى أغمد الخنجر فى صدرها «وجسمهـا يضطرب ويتخبط ودمها يتفجر ولسـانها يضطرب ببعض الحديث فى فمها، ثم يهدأ الجسم المضطرب ويسكن اللسـان المتحرك ويخف تفجر الدم ويمتلىء الجو حولـنا بهذا السكون الأليم سكون المـوت». ومع ذلك لا يطنب المؤلف فى وصف هذا الجزء إشفاقا من إشاعة جوٍّ من الكآبة فى نفوس قرائه، فإذا به ينقلنا بسرعة مفاجئة إلى نداء الكروان وصوته «ينتشر فى الجو كأنه النور المشرق»[٣].

بهذا المشهد ينتهى الجزء الأول من الرواية، وننتقل إلى الجزء الثانى، وفيه تكون سعاد أو «آمنة» نقطة الارتكاز الأولى فيـه، ومشاعرها وخـواطرها تكاد تستأثر به عـماسواه. وتحليل المشاعـر هنا يقرب من رقة النجوى النفـسية الحالمة فى صورة أدبيـة عذبة، يرقى فيهـا أسلوب الرواية إلى أسلوبٍ يقتربُ من الشعر المنثـور. من ذلك حديث البطلة إلى

---

(١) الرواية، ص ٥٧.

(٢) الرواية، ص ٦٣.

(٣) الرواية، ص ٦٥.

نفسها . . «كنت أذكر أختى فما أكاد أثير ذكراها حتى يثور ظلمها أمامى، وإذا أنا أراها ماثلة ذاهلة كما تعودت أن أراها منذ تركنا المدينة، وإذا أنا أهم أن أسعى إليها وأن أمسها بيدى وأن آخذ معها الحديث، وإذا أنا أتنبه للخطب وأتبين الحقيقة الواقعة، وإذا ينابيع الحزن تتفجر فى قلبى، وإذا الحزن يجرى مع دمى، وإذا جسمى كله نار مضطربة ولوعة محترقة، وإذا دموعى تنهل على خدى، وإذا أنا ضطرة إلى أن أنبذ ناحية من الطريق، لأبكى على مهل على غير مرأى من الناس»(١)

شئ آخر أفضت إليه شاعرية الأسلوب فى هذه الرواية، وهو أن المؤلف لا يُعنى بالوصف المادى للشخصية قدر عنايته بالوصف النفسى لها، فالمؤلف لا يهتم بعمر الشخصية الزمنى ولا بهيكلها الجسدى قدر عنايته بأن يقدم ما يساعد على تمثل الشخصية من الناحية النفسية. يستوى فى هذا الشأن الشخصيات الرئيسية والثانوية، النامية والمسطحة، من ذلك وصفه لشخصية زنوبة المرابية التى انتقلت من تجارة الجسد إلى أن تكون قوادة حين كبرت، ثم صارتْ عينًا للشرطة تشارك فى كشف الجريمة أو تدل على المرضى بأمراض معدية. وقد جمعت من كل هذه الحرف مقدارًا لا بأس به من المال، عملتْ به مرابية. وبعد أن قل نشاطها إلى اللهو الجرئ اختارت لنفسها رجلاً من الخفراء قويًا، ولكنه ضعيف النفس سيئ الخلق، «فاتخذته لنفسها زوجًا أو خليلاً، وعاشت معه عيشة يقرها القانون وتنكرها الأخلاق والدين»(٢)

هذا كل ما ذكره طه حسين عن هذه الشخصية على سبيل المثال، مما يؤكد ما سبق أن قلناه من أنه يهتم فى تقديمه للشخصية الروائية بما يساعد على تمثلها نفسيًا أو ما يعطى انطباعًا عامًا عنها، أو يوحى باتخاذ موقف منها، وسر هذا هو عنايته بالوصف النفسى أكثر من الوصف المادى للشخصية. . وهذه بطبيعة الحال سمة فنية تتعلق بطبيعة المؤلف وظروفه البصرية الخاصة.

أمرٌ آخر يتصل بهذه الرواية أحب أن أنوه به، وهو أن هذه الرواية لها طابع خاص، تقرأها فى مصر فتحس بأن هناك فترة زمنية بعينها تصورها الرواية، وتقرأها خارج مصر فتحس فيها قوة الطابع الاجتماعى العربى والمصرى، إن العناية بالطابع المحلى فى الأدب أو الفن هى المعبر الحقيقى إلى العالمية، إذ لا سبيل إلى عالمية الفن إلا إذا اهتم بالدرجة

---

(١) الرواية، ص ٨٠.

(٢) الرواية، ص ٤٠.

لأولى بالبيئة المحلية التى يصدر عنها. . . وتلك قاعدة خاصة بفنون القصّ بالدرجة الأولى.

إن هموم الإنسان وآماله واحدة، ومن هنا فإن التجارب البشرية لها وظيفة واحدة، تهدف إلى تحرير الإنسان والقضاء على أسباب الغربة التى تحول دون سعادة البشر؛ وعلى هذا فإن كل تجربة محلية هى مثال لصراع البشر من أجل حرية الإنسان وتحقيق سعادته. من هنا تعكسُ «دعاء الكروان» أهمية خاصة فى تاريخنا الروائى، وتحمل الطابع الأدبى العام لمرحلة من مراحل تطور الرواية الحديثة فى مصر.

* * *

الاتجاه الواقعى فى الرواية

فى ضرورة الواقعية

سبقت الإشارة إلى أن الاتجاه الرومانسى نشأ فى الأدب العربى فى أخريات القرن الماضى وأوائل القرن العشرين انعكاساً يعبر عن فن الطبقة الوسطى «البورجوازية»، التى بدأت تتصدى للبعث والتجديد وقيادة الحياة السياسية والاقتصادية والفكرية باعتبارها صاحبة «المصلحة العليا فى البلاد» كما سماها فيلسوف الطبقة ومعلم الجيل أحمد لطفى السيد، لقد استوحت البورجوازية - بما امتازت به من ثراء نسبى وتنوير فكرى - الفلسفة الليبرالية بأساسها النفعى، الذى يمجد سلطان الفرد، وينادى بمزيد من إتاحة الحرية له، انطلاقاً من فلسفتهم التى تمثلها مقولة الليبراليّين الشهيرة «دعه يمر، دعه يعمل».

وكانت الرومانسية التى تتغنى بحرية الفرد، وتنادى بأن الأدب تعبير عن الذات هى المذهب الملائم لهذه الطبقة. وفى بداية الأربعينيات بدأت الطبقة الوسطى تتحول من طبقة قائدة للتقدم وصانعة له إلى قوى معيقة عنه، تعمل من أجل مصالحها الذاتية فحسب، وبدأت فئات اجتماعية جديدة أدنى من حيث المستوى المادى وأقرب إلى جماهير الشعب الفقيرة، لكنها - بما حصلتْ عليه من تعليم وثقافة أو بما حرمت من فائض قيمة العمل أو بإحساسها بالعجز عن المشاركة فى صنع تاريخ وطنها فى فترة تستوجب جهد كل وطنى فيه - أخذتْ تسعى جاهدة لتقوم بدور فى الكفاح الوطنى والفكرى على كافة مستوياته. ومنْ يقرأ التاريخ فى مصر فى هذه الفترة يحس حقيقة أن هذه الفئات الجديدة، كانت تقود المظاهرات، وتطالب الأحزاب بالائتلاف، وتنتقل من هيئة سياسية إلى أخرى باحثة عن طريق للخلاص. والأدب باعتباره أحد أنشطة الإنسان عكس كل ذلك سواء فى الأعمال الروائية الرومانسية أو الواقعية. لكن ما تمتاز به الرواية الواقعية فى هذا المجال هو تركيزها بالنقد والتحليل لبعض عوامل الفساد المادية - لا العاطفية - التى تسلب سعادة البشر. وعلى هذا يمكن أن نعد الرؤية الرومانسية مرحلة مبكرة من مراحل نشأة الرؤية الواقعية النقدية.

وإذا كانت الرومانسية تعبيراً عن ذات الفنان تتغنى بآماله وتبكى آلامه، فإن الواقعية

انعكاس لحركة الواقع، حيث الجدل بين الذات والموضوع ذو نظرة شمولية، تتسع لرؤية معظم جوانب الموقف البشرى المعبر عنه، بينما هو فى الرومانسية ذو نظرة واحدية لا تبصر إلا ملمحًا جزئيًا من جوانب الواقع، لذلك تمتاز الواقعية بأنها تتخذ موقفًا واضحًا إزاء الموضوع الذى تصوره، لأن الفن فى نظرها نشاط اجتماعى يساعد على تحرير الإنسان ويُسهم فى تحقيق سعادته، وعلى هذا يصبح الأثر الفنى كما عرفه الناقد الفرنسى «روجيه جارودى»: «يقظة ومسئولية، وتذكير بما هو الإنسان، تذكير بأنه مبدع وبأنه مسئول، وتصبح لغة الفن وثيقة الارتباط بموضوعه وهى مثله بالضرورة لا تنضب، إنها خالقة أساطير، أى خالقة «نموذج» للإنسان وهو يتخطى ذاته؛ وإذا كان المفهوم تعبيرًا عما هو مفعول، عما هو كائن سلفًا، فلغة الفن شعر أو رمز، أى لقاء غير متوقع بين حدود لفظية، لا يعطينا واقعًا مكتمل الصنع، بل يجعلنا نستشرف واقعًا لا يزال فى طوْر الصنع.

الفن إذن معرفة، لكنها معرفة نوعية، بموضوعها وبلغتها: معرفة بمقدرة الإنسان الخالقة ولغة الأسطورة الخالدة الثراء. وهذه النظرة إلى الواقع الذى يستهدف الأثر الفنى تتضمن واقعية غنية بقابليات التوسع والتجدد إلى ما لا نهاية، كالواقع ذاته.. واقعية ليست مجرد انعكاس لذلك الواقع، بل هى إسهام فى خلق واقع جديد..»[1]

* * *

الواقعية فى الرواية

ظهرت الرؤية الواقعية -على نحو ما- فى بعض أعمال أدباء «المدرسة الحديثة» فى القصة القصيرة، لذا فليس من الغريب أن تكون أول رواية تظهر فيها بعض سمات هذا المذهب بوضوح لواحد من أعضاء هذه المدرسة هو محمود طاهر لاشين فى روايته «حواء بلا آدم» سنة ١٩٣٤، والرواية وإن كانت الشخصية الرئيسية فيها امرأة فإنها تعبر عن مأساة الطبقة المتوسطة الفقيرة ويأسها من أن تنال حظها من التوفيق أو السعادة فى مجتمع، يباح فيه كل شئ للأغنياء ويُحرم بالتالى كل شئ على الفقراء. يبدو هذا الموقف واضحًا من مضمون الرواية، ومن الخطاب الذى أرسلته حواء إلى صديقتها، تشكو لها فيه سر عدم ترشيحها لبعثة «إنهم فضلوها يا عزيزتى لأنهم يظنون أنها من طبقة أفضل من طبقتنا، طبقة لها الحول والطول والأمر النافذ، ويجب أن يشب أبناؤها

---

(١) ماركسية القرن العشرين، ترجمة نزيه الحكيم، ص ٢٣٦.

بالحق أو بالباطل، ليكون لهم الحول والطول والأمر النافذ أيضًا. أما نحن الفقراء المساكين فيجب أن نحتفظ بمستوانا، فإذا رفعنا رؤوسنا خفضوها، وكلما تقدمنا بجهودنا أخرونا».

لكن ثورة حواء ضد التفاوت الطبقى كانت ثورة سلبية إلى حد ما، تكتفى بالسخط والتعبير؛ لذا تقول لزميلتها . . . «عزيزتى، قد نُذبح وتُسلخ جلودنا فى مجزرة هذا العصر المتقلب غير الثابت على مبدأ أو فكرة، ولكن لن نكون معصوبى الأعين كالبهائم، نسمع ونرى وفى هذا تسلية لنا»(1)

هكذا تبرز الرؤية الواقعية النقدية بوضوح فى هذه الرواية، التى شُغلت بقضية التفاوت الطبقى، ثم تظهر بصورة أوضح فى «يوميات نائب فى الأرياف» لتوفيق الحكيم سنة ١٩٣٧، ويتسع المجال الانتقادى فى هذه الرواية حيث قسوة الحياة التى يعيش فيها الريف المصرى إذ ذاك، وفشل السلطة الحاكمة الممثلة فى المأمور، والقضاء - الممثل فى النائب، والقوى الشعبية المغيّبة - الممثلة فى الشيخ عصفور. . كل هذه القوى تفشل فى تطبيق قانون مستورد على بيئة لا يتلاءم مع ظروفها. ومن ثم يكون اغتيال «ريم» فى الرواية رمزًا لضياع الحقيقة وفقدان الأمل.

والحوار التالى من الرواية يصور جزءًا من النقد الواقعى لسوء الأوضاع الاجتماعية، وتطبيق القانون عليها بطريقة تعسفية:

«ظهر الحاجب بالباب فأمرته بإحضار المتهم الأول: فدخل فلاح كهل قد برز من صدره شعر أزرق أشيب كأنه شعر ضبع مسن، وقلت للمساعد أن يوجه ما يحضره من أسئلة ولا يخاف، وأنا أعينه إذا توقف. فاحمر وجه الشاب وتردد ثم تجلد ونظر إلى المتهم، وسأل: أنت سرقت كوز الذرة؟

فأجاب الشيخ من جوف مقروح: من جوعى. .

فنظر المساعد إلىَّ وقال فى لهجة الانتصار: اعترف المتهم بالسرقة. . .

فقال الرجل فى بساطة: ومن قال إنى ناكر، أنا صحيح من جوعى نزلت فى غيط من الغيطان سحبت لى كوزًا. .

ووقف القلم فى يد المساعد ولم يعرف ماذا يسأل بعد ذلك. والتفت إلىَّ يستنجدنى،

---

(1) حواء بلا آدم. ط مطبعة الاعتماد، ص ٤٧.

فنظرت إلى الرجل سائلا:

- سين، يا راجل لماذا لا تشتغل؟

- جيم، ياحضـرة البك هات لى الشغل، وعيب علىَّ إن كنت أتأخر. لكن الفـقير منا يومًا يلقى وعشرة ما يلقى غير الجوع.

- أنت فى نظر القانون متهم بالسرقة.

- القـانون يا جناب البك على عينا ورسنـا، لكن برده القانون عنده نظر، ويعـرف إنى لحم ودم ومطلوب لى أكل.

- لك ضامن يضمنك؟

- أنا واحد على باب الله.

- تدفع كفالة؟

- كنت آكل بها.

وفى النهايـة يسر المتهم بالحـبس أكثـر من سروره بالبراءة، وعلة ذلـك عنده «وماله الحبس حلو، نلقى فيه على الأقل لقمة مضمونة»[1]

تعد هذه الرواية من خيرة النمـاذج الرائدة للواقعية فى الرواية، وهى من هذه الزاوية أيضًا تعد ثورة فى أدب الحكيم الروائى. كما أنها تعد وثيـقة تسجيلية تنتقد بعنف وشدة ظروف المجتمع إبان فترة من فترات التغيُّر السياسى والاجتماعى.

تأتى بعد ذلك رواية «عاصفة فوق مصر» لعصـام الدين حفنى ناصف سنة ١٩٣٩، ومؤلفها مشغـول فى كل كتاباته بقضايا العدل «الاجتماعى» والتبشيـر بالاشتراكية. وقد صُودرتْ كثير من كتبـه فى ذلك الوقت، لذا وجدناه يميل إلى الرواية التى تعد فنًا ماكرًا - إن صحت هذه العبارة - فـيكتب دعوة جديدة لنقد التفاوت الطبـقى وما يترتب عليه من تغيُّر القيم الاجتماعـية فى أسلوب روائى، يقوم على المداراة وعدم المباشرة فى النقد والدعوة، حتى لا تتعرض للمصادرة كبـاقى كتبه. انشغال المؤلف بهذا هو الذى أضعف الحس الأدبى فى الرواية وجعلها شبه غريبة على كثير من دارسى الأدب الحديث.

رواية «صرعـى البؤس» لأحـمد مـحمـد عيش سنة (١٩٤٠) نظرًا لوضـوح الموقف الانتقادى والأسلوب الواقـعى فى المعالجة تتعرض لكثيـر من الصعوبات، إذ برغم كونها

---

(١) يوميات نائب فى الأرياف: توفيق الحكيم، ط الآداب ص ٦٦.

قد فازت بجائزة مجلة «الكاتب المصرى» سنة ١٩٤٧ - لا يتاح لها أن تنشر وتطبع إلا بعد الثورة (سنة ١٩٥٨)، وهذه الخصومة والرفض تعرض لهما نجيب محفوظ وعادل كامل فى بداية حياتهما[١].

ومن الروايات ذات الطابع الواقعى التى ظهرت فى هذه الفترة أيضًا رواية «قنديل أم هاشم» ليحيى حقى سنة ١٩٤١، التى تصور حيرة الشاب المصرى إذ ذاك بين علم الغرب وماديته، وبين عقيدة الشرق وروحانيته. وينتهى الحدث الروائى إلى أن مصر - مثل فاطمة النبوية بطلة الرواية - لا تبصر إلا بالعلم والإيمان، ولذا يصيح البطل بعد أن اهتدى إلى هذه الحقيقة «أين أنت أيها النور الذى غِبتَ عنى دهرًا؟ مرحبًا بك لقد زالت الغشاوة التى كانت ترين على قلبى وعينى، وفهمت الآن ما كان خافيًا علىّ. لا علم بلا إيمان»[٢]

ولعل خير ما تمتاز به هذه الرواية من الناحية الفنية هو كثافة الرمز مع وضوحه وبساطته فى الوقت نفسه، إن فاطمة رمز لمصر، ونعيمة رمز لضمير إسماعيل، ومارى رمز لأوربا، والقنديل رمز للإيمان. . ومع كل هذه الرموز وثرائها تحس أن الكاتب يقدمها إليك فى بساطة فنية تبهرك.

كذلك يمتاز المؤلف فى هذه الرواية أنه -وهو يقدم شخصياتها- لا يهتم إلى حد كبير بالوصف المادى للشخصية قدر العناية بالوصف الروحى لها أو تقديم ما يساعد على تمثلها نفسيًا واتخاذ موقف منها، يخدم مسار الرواية. من ذلك تقديمه لشخصية مارى - الطالبة الأوربية زميلة إسماعيل - إنه لا يصفها وصفًا ماديًا، وإنما يقدِّم مجموعة من أنماط السلوك أو المواقف تساعد على تمثلها ومعرفة هويتها الأيديولوجية، ومن ثم لم تؤثر فى عواطفه قدر تأثيرها فى معتقداته وتفكيره، لذا «كانت روُحه تتأوه وتتلوى تحت ضربات معولها. كان يشعر بكلامها كالسكين يقطع من روابط حية يتغذى منها، إذ توصله بمن حوله. واستيقظ فى يوم فإذا روحه خراب، لم يبق فيها حَجرٌ على حجر. بدا له الدين خرافة لم تُخترع إلا لحكم الجماهير، والنفس البشرية لا تجد قوتها، ومن ثم سعادتها إلا إذا انفصلت عن المجموع وواجهتها. أما الاندماج فضعف ونقمة»[٣]

---

(١) راجع: مقدمة مليم الأكبر لعادل كامل - حديث نجيب محفوظ فى «عشرة أدباء يتحدثون»: فؤاد دوارة، كتاب الهلال يوليو سنة ١٩٦٥، ص ٢٨٨.

(٢) قنديل أم هاشم: يحيى حقى - اقرأ العدد ١٨، ط المعارف، ص ٥٤.

(٣) الرواية، ص ٣٢.

هكذا تعكس هذه القصة الواقعية فهم مؤلفها الخاص للرواية من حيث كونه «ضيق الصدر بالسرد وتتابع الحوادث، أحب أن أصل بسرعة إلى المغزى والدلالة».[١] ويبدو امتياز يحيى حقى فى هذه الرواية إذا ما قارناها برواية أخرى صدرت فى نفس الفترة شبيهة بها فى المضمون، وتعالج نفس القضية - قضية التقاء الشرق بالغرب - وهى رواية «عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم سنة ١٩٣٨، حيث كان اهتمام يحيى حقى بالمضمون الأيديولوجى فى الرواية، بينما يهتم الحكيم بخلق شخصية روائية ذات طابع فردى متميّز. لكن «عصرنا لم يعد يحتمل عصر «البطل» بالمعنى الاجتماعى وبالتالى المعنى الأدبى، ولذا تبدو الرواية العصرية أكثر امتيازًا حين تقدم الشخص الدال على أشباهه، لذلك يذهب آلان روب جرييه إلى «أن خالقى الشخصيات بالمعنى التقليدى للكلمة لم يعد باستطاعتهم أن يقدموا لنا سوى أشباح هم أنفسهم قد كفوا عن الإيمان بها. إن رواية الشخصيات الآن أصبحت ملكًا للماضى. ومن المؤكد أن الحقبة الحالية هى حقبة الشخص المرقم "numero matricule" . إن العبادة المفرطة للإنسانى قد تخلت عن مكانها لحالة شعور وإدراك شاملة أقل تمركزًا فى الذات»[٢]

رواية «مليم الأكبر»

تؤذن «مليم الأكبر» لعادل كامل سنة ١٩٤٤ (وإن كان قد انتهى من كتابتها سنة ١٩٤٢) بنضوج المذهب الواقعى، لذا يعد عادل كامل حقيقة من المؤصلين للاتجاه الواقعى ومن المبشرين بالفكر الاشتراكى عن طريق الرواية. إذ نجد فكره - عن طريق أبطال روايته - يموج بالجدل المادى وجبرية التاريخ وصراع الطبقات، وإن كان هؤلاء الأبطال يعالجون فكرة النضال بالخيال الرومانسى الحالم، وبالفكر يتوه فى دروب السلوك، وبالسلوك يعجز عن مجاراة الفكر. والمؤلف يقرر ذلك على لسان سعد الدين لخالد بطل الاشتراكية المرتد: «إيه يا «هاملت» مصر الموزع القلب أبدًا.

فرمقه خالد فى وجوم ثم قال: بل إيه يا مصر الغارسة رأسها فى الرمال»[٣]

والرواية تقدم نموذجين بشريين متناقضين فى النشأة والتكوين والسلوك، ومع هذا فهما وجهان لعملة واحدة، ومنهما سويًا يتكون الإنسان الاشتراكى فى مجتمع لم ينضج

---

(١) عشرة أدباء يتحدثون، ص ١١٣.

(٢) نحو رواية جديدة. آلان روب جرييه، ترجمة مصطفى إبراهيم، ط المعارف ص ٣٦.

(٣) مليم الأكبر، ط لجنة النشر للجامعيين، سنة ١٩٤٤، ص ٢٨٧.

فكره بعد لقبول الاشتراكية:

الأول خالد «البورجوازى»: وهو ابن لأب من غلاة الإقطاعيين وسيدة مغنية، وتؤثر فيـه دراساته فـى إنجلترا ورحلتـه لأوربا، لذلك لم يعد المجـتمع - فى نظـره - أفرادًا متمـيزين، ولكن طبقات فى مـجتمع، وإن أى خلل فى المجتـمع مرجعه إلى النتـيجة الحتمية لتـفاعل الأوضاع الاجتماعية والنظم الاقتـصادية، ومن ثم كانت هذه الآراء سر النزاع الدائم بين خالد وأبيه. والنموذج الثانى هو مليم - ضـمير خالد المتجسد - وهو شاب فقير، يقوده حبه للعمل وتمسكه بالأمانة إلى السجن.

وطَردُ خالـد من منزل أبيه ودخـول مليم السجن يعنى نبـذ المجتـمع - كمـا تصور الرواية - النهج الاشـتراكى فكرًا وسـلوكًا. وتمضى الأحـداث فإذا بخـالد لا يلبث أن يستـسلم لوالده، وإذا بمليم يقـبل فى النهاية أن يتـعامل مع أعداء فكره ويصـبح «غنى حرب...»

على هذا تصور الرواية - بواقعيتها النقـدية السوداء - شراسة القوى المتصدية للفكر والسلوك الاشتراكى، هذا الموقف هل نعده يأسًـا من المؤلف واستسلامًا للظروف الداكنة - أم ننصفه باعتباره يصوّر عيوب الواقع من أجل القضاء عليها؟

هذا الموقف أدان به المؤلف بطله فى الرواية، ولعله يقصد به نفـسه حين قال الصديق للبطل «إنكم لا تعتـقدون إلا فى المعادلات الجـبرية، ومع ذلك فإن سلوككم يعـيد إلى الذهن رومانتيكية القرن الثامن عشر»(١)

خلاصة مـا نود أن نؤكده أن عادل كامل قـد نجح فى أن يقدم رواية واقعيـة نقدية، تسجل إرهاصـات الفكر الاشتراكى صراحـة فى الرواية، وقد رسم الشخـصيات فيـها بمهارة فنية، وقدمها وهى تعمل، أى أنها شخصيات نامية "Round Characters" يطرد نموها فى ذهن القـارئ بتـوالى الأحداث وتراكم المواقـف فى الرواية. ولكن يلاحظ أن انشغال المؤلف بقضاياه الاجتماعية والفكـرية جعله يسوق - أحيانًا - كثيرًا من العبارات التقريرية فى السرد والحوار لتوضح موقفه الأيديولوجى.

كذلك، يقدم المؤلف روايته فى أسلوب فصيح سـردًا وحوارًا، وتطاوعه اللغة العربية كأداة للفن، تثبت له- دون أن يعى وبعد أن طال هجومه عليـها فى المقدمة- قدرة اللغة

---

(١) الرواية، ص ١٨٨.

العربية على أن تنشئ أدبًا عصريًا جديرًا بالحياة، ذلك أن المؤلف كتب لروايته مقدمة طويلة أدارها على نسق محاورات أفلاطون، واتخذ لنفسه مجلس أرسطو، ليصدر أحكامه على بعض قضايا العصر الأدبية والنقدية والأخلاقية بسبب ما أحس به من مرارة، نتيجة عدم تقدير مجمع اللغة العربية لروايته ومنحها الجائزة.

* * *

الرواية الواقعية التاريخية

يكاد يتفق التياران الرومانسى والواقعى على أن مساهمتهما الفنية الناضجة فى مجال الرواية التاريخية تأتى فى زمن متقارب. فإذا كانت «عبث الأقدار» لنجيب محفوظ (سنة ١٩٣٩) هى نقطة البدء بالنسبة للرواية الواقعية التاريخية، فإن «زنوبيا» لمحمد فريد أبو حديد (سنة ١٩٤٠) تعد أول رواية رومانسية تاريخية ناضجة تلقانا فى هذا التيار. وكل ما سبقها من محاولات يغلب عليه الجانب التاريخى مع العناية بالهدف التعليمى. وليس مصادفة أن تميل الرواية الرومانسية نحو التراث العربى، وأن تنحو الواقعية نحو التراث الفرعونى، كما أن ذلك كان ترجمة بلغة الفن لقضية أيديولوجية شغل بها المجتمع العربى فى مصر إبان نهضته الحديثة، ومحاولته كشف سمات الشخصية المصرية وبيان الأرومة التى ينبغى أن تنتسب إليها حضاريًا وثقافيًا.

لقد اعتقد البعض أن مصر جزء من الشعب العربى بتاريخه وحضارته، بينما أصر آخرون على فرعونية مصر وضرورة ربطها بحضارتها الفرعونية القديمة العريقة، وقد انعكست هذه القضية فى الفكر والفن بصورة لافتة للنظر، وهذه القضية رغم طول الجدل الذى دار حولها وما يبدو فيها من تناقض شكلى أحيانًا ظاهرة صحية، لأنها مقترنة بفترات البعث والنهضة، ولعل أكبر رد يمكن أن يثلج صدر من يرون أن دعوى فرعونية مصر دعوى إقليمية - أن بعض الداعين إلى ذلك من الأدباء والمفكرين كانوا أسبق الكتاب وأكثرهم أصالة فى الكتابة عن الحضارة الإسلامية وأعلام الإسلام، ولم يطل أمد هذه القضية إذ سرعان ما اتفق المفكرون فى مصر على أنها جزء لا يتجزأ من الأمة العربية، وكان إنشاء جامعة الدول العربية بالقاهرة سنة ١٩٤٥ تأكيدًا لهذه الحقيقة الثابتة.

وبالنسبة لرواية «عبث الأقدار» فنجد أنه رغم إطارها التاريخى القديم فإن المؤلف جعله خلفية لقضايا معاصرة تشغله، منها التنديد باستبداد الملوك، والإشادة بأبناء

الشعب، وأنه يوجد منهم حقيقة من هو قادر على قيادة الجيش وحكم البلاد، وأن يظفر بيد ابنة الملك الأميرة «مرى سى عنخ».

هناك أيضا عمل أدبى ممتاز، هو رواية «سنوحى» لمحمد عوض محمد سنة ١٩٤٣، وهى تصور حياة رجل من رجال امنحوتب الثالث يشترك فى ثورة أحد أبنائه، وحين تفشل ثورته على أبيه يهرب إلى الشام ليقاسى مرارة البُعد وذل الاغتراب.. ويعود فى النهاية بعد أن عفا عنه الملك، وتتجاوز هذه الرواية سطوة التاريخ وسذاجة الحكاية، لتعبّر عن قضايا وثيقة الصلة باللحظة الآنية التى صدرت فيها، من ذلك انتقاد سياسة الملوك وانشغالهم عن الرعية، فينتشر الفساد الذى يُصير كل شئ خرابًا، ومن ثم «امتلأت الصدور حقدًا وضعفًا، واشتد بالناس الضجر والغيظ المكبوت، حتى ما يطيق إنسان أن يسمع صوتًا، ولا يحتمل أن تُوجه إليه كلمة. فلا يكاد اللفظ أن يغادر الشفتين حتى ترفع العِصى، وتُستل المدى، وتُشتعل الحفائظ.

ومن العجيب أن ترى الحكام وأولى الأمر قد ازداد عددهم أضعافًا مضاعفة، بينما تتضائل الأرض وتقل مساحة المنزرع منها. الحقل فقير النبات والضرائب كبيرة ضخمة. الحب قليل. ولكن مكيال الحياة عظيم، وهم يملأونه حتى يفيض ويطفح»[1]

والرواية لا تكتفى بالنقد الاجتماعى الشامل، لكنها تطالب «القلب الجريح ألا يهدأ ولا يسكن، حتى يعيد لمصر الرخاء، ويطرد الغزاة الغربيين، ويطهر الوطن من الفساد».

عن هذا الموقف نفسه تصدر «رادوبيس» لنجيب محفوظ سنة ١٩٤٣، حيث تتجاوز أيضًا إطار التاريخ وروعة الحكاية لتعبّر عن قضايا فكرية معاصرة، وتشجب استبداد الملوك، وتنفى القصور الأنثوى للمرأة وتثبت قدرتها على إدارة سياسة البلاد وحكمها بريئة من كل ضعف قد يُعزى خطأ إلى المرأة باعتبارها أنثى. وتلتقى زاويتها الثانية الخاصة بالمرأة بزاوية مشابهة لها فى رواية واقعية تاريخية أخرى هى «ملك من شعاع» لعادل كامل سنة ١٩٤٥.

وتختتم هذه المرحلة برواية «كفاح طيبة» لنجيب محفوظ سنة ١٩٤٤، وهى فى الوقت نفسه تنهى هذه المرحلة التاريخية من حياته الروائية، وتدور فى المحور الفكرى ذى المضمون الثورى الذى دارت فيه الروايات السابقة، إذ تنادى بتحرير البلاد وطرد

---

(١) سنوحى: محمد عوض، سلسلة، اقرأ ،العدد ١٢، ط المعارف، ص ٣٥.

المعتدين، حيث يقسم بطلها أحمس «عاهدتُ ربى وقومى أن أحرر مصر جميعًا من نير الظلم والاستبداد وأن أعيد لها حريتها ومجدها».

ليس ما يروع فى هذه الأعمال الروائية التاريخية هو المضمون التقدُّمى الذى تحمله فحسب، وإنما هناك قدر من روعة التقنية وجمال الشكل والبناء نجده فيها سواء من حيث الصياغة الجمالية للرواية أو من حيث طريقة رسم الشخصيات. وهذا يؤكد قول أحد النقاد من أنه «لا يوجد شئ يطلق عليه عمل فنى فى حين يخلو من أى مضمون أيديولوجى»(١)

أى أن العلاقات الجمالية لاتغيب عن ذهن الفنان الواقعى الذى يعى حركة مجتمعه، وعليه فإن الواقعية فى إصرارها على ثورية المضمون تصر أيضًا على الاحتفاظ بجمال الشكل والصورة فى العمل الأدبى، لذلك يذهب حسين مروة إلى أن «الواقعية فى جوهرها عملية عقلانية - وجدانية، تتحرك بقدرة من الخيال، وتنفذ إلى أعماق الحقيقة الموضوعية برؤية لا يمكن أن تبلغ هذه الأعماق إلا ولها من وميض الشاعرية أجنحة مشعة، وأنه لولا هذه الشاعرية وهذا الخيال لامتنع عليها أن تنشئ عملا فنيًا يتحمل ولو شحنة من جمال الفن»(٢)

* * *

تعقيب عام

قدمنا -فيما سبق- خطًا تاريخيًا لمسار الرواية وأشكالها الفنية المختلفة فى مرحلة التطور، ومنه يتضح أن الرواية العربية فى مصر قد استطاعت فى فترة زمنية يسيرة أن تستوعب تقنية الفن الروائى، وأن تبدع فيه بعد أن وظفت الواقع بأبعاده المختلفة - حسب رؤية الأديب - مضمونًا لها، وهذا التطور السريع الذكى يثبت ما سبق أن أكدناه من أن تراثنا القديم كان رصيدًا ثريًا للروائيين ساعدهم بجوار الثقافة المكتسبة على تطوير هذا الفن وتأصيله، لا بالنسبة لمصر وحدها، بل بالنسبة للعالم العربى أجمع، حيث كانت مصر من أسبق الأقطار العربية إلى تقبل هذا الفن واستيعابه والإبداع فيه وتطويره على النحو الذى أوضحناه.



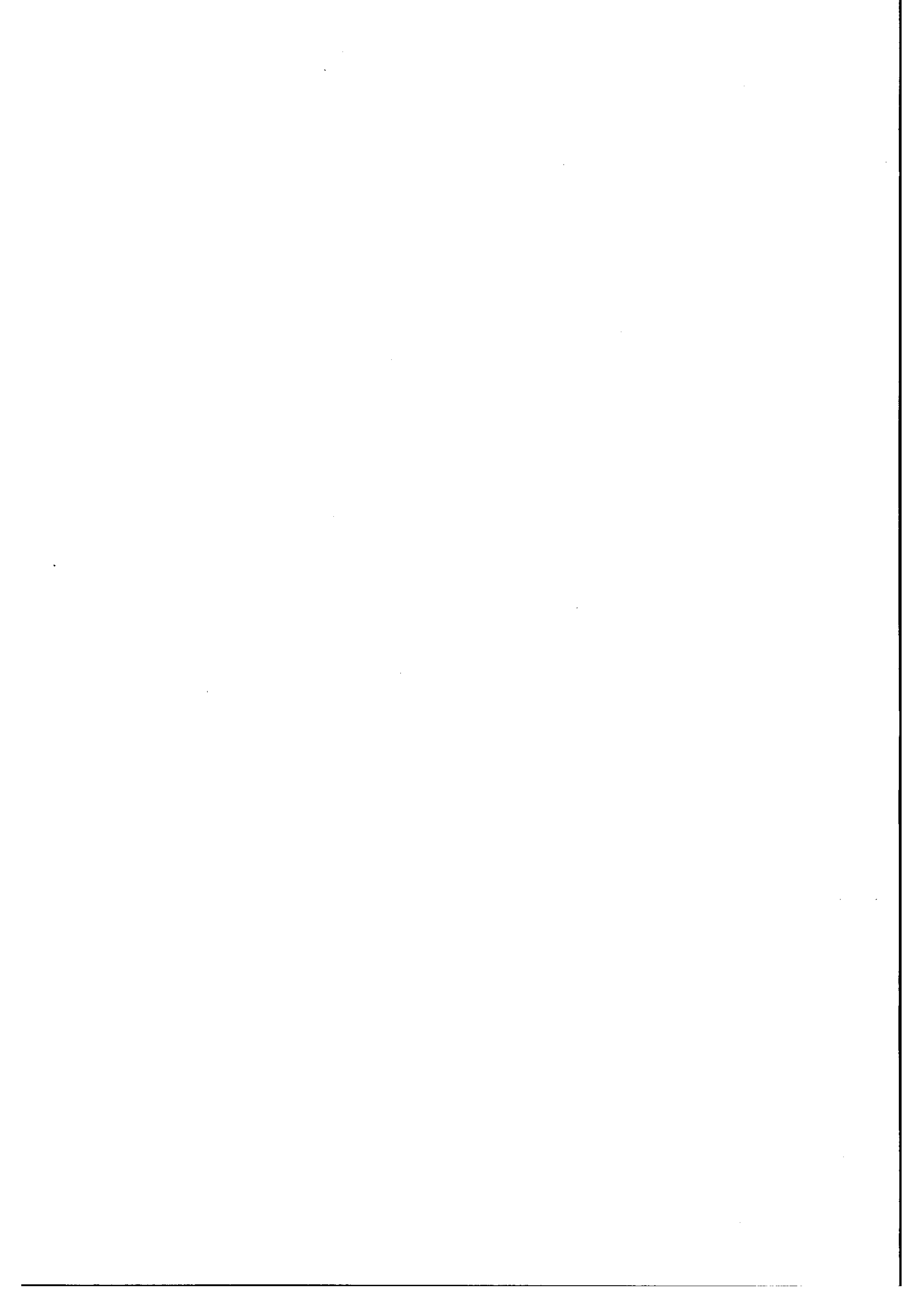
(١) الأدب بين المثالية والواقعية: بليخانوف، ترجمة حامد حمدى، ط المعارف بيروت، ص ١٠١.

(٢) دراسات نقدية فى ضوء المذهب الواقعى: حسين مروة، ط المعارف ببيروت، ص ١٠١.

الباب الثالث

مرحلة النضج والتخصص

(١٩٤٥ - ١٩٥٢)



السمات العامة لمرحلة النضج والتخصص

تعد الرواية من أهم الأشكال الأدبية التي تستطيع أن تعكس الاتجاهات الفكرية والاجتماعية للمرحلة التي تصدر فيها، وفي هذه المرحلة (١٩٤٥ - ١٩٥٣) سنجد الرواية المصرية تعكس بصدق ما كان يمور به الواقع المصري من تناقضات وصراعات بحثًا عن طريق للخلاص من بعض الأزمات، التي كان يمر بها الوطن والمواطن. وليس أدل على ذلك من أن الرواية بتياريها الرومانسي المقلد، والواقعي الجديد تلتقي في أن مسار الأبطال ونهاياتهم كانت متشابهة إلى حد كبير، إذ نجد الشخصيات في التيارين تصرعهم الظروف الإنسانية القلقة التي تسود مجتمعهم. ومن هنا فليس غريبًا أن يسقط الأبطال ويصرعوا في كليهما. فأحمد وسامية بطلا رواية «إني راحلة» ليوسف السباعي (١٩٥٠) يفرق المستوى الاجتماعي بينهما، ومن ثم لم تجد الحبيبة بعد فشل الحب وموت الحبيب بُدًا من الانتحار مرددة:

«إني قد عزمت على الرحيل.

وماذا يدعوني إلى البقاء في دنياكم تلك، بعد أن أضحيت في غنى عنها وعن كل ما بها، وبعد أن فقدت كل إحساسٍ بأن هناك ما يربطني بها، ويشدني إليها»[1]

ونفيسة بطلة «بداية ونهاية» لنجيب محفوظ (١٩٤٩) وجدت نفسها بلا أب ولا مال ولا جمال ولا مستقبل، ومن ثم كان لا مفر من أن تلقي بنفسها في النهر، لأن «ما وراءها في الحياة أفظع من الموت...» وحسنين أخوها يحاول أن يتبعها سائرًا في نفس الطريق بعد أن هزمه الفقر وقهره التطلع الطبقي.

نصل من هذا إلى أن الإحساس المأساوي بضراوة الواقع كان موجودًا عند أصحاب التيارين، وإن اختلفت درجة الإحساس به، وبالتالي درجة التعبير عنه، حيث قَصر الرومانسيون إحساسهم الفنّي على أثر التفاوت الطبقي في الحرمان العاطفي وضياع الحب، ومن ثم كان تعبيرهم عن المأساة وجدانيًا أقرب إلى البكاء الحزين، يثير الشفقة ويسيل العبرات. لكن الرواية الواقعية امتازت بنظرة شمولية، ومن هنا كان تصويرها

---

(١) إني راحلة... السباعي، ط الخانجي ص ١٩.

مبرزاً لكثير من العوامل المختلفة التى تصوغ مأساة البشر. فامتاز مضمونها لذلك بالصدق والأناة فى التعبير. ومع اختلاف درجة الإحساس والتعبير لا نجد مفراً من الاعتراف بأن الرواية فى هذا الطوز قد وصلت إلى كمال نضجها الفنى سواء من حيث الشكل أو المضمون، بعبارة أخرى نستطيع القول بأن الأدب العربى فى مصر قد استطاع فى ثلث قرن من الزمان أن يستوعب الفن الروائى استيعابًا كاملاً، وأن يتجاوز الإنتاج فيه الإطار المحلى إلى العالمى، وأصبحت الرواية فنًا من الفنون الأصيلة فى تراثنا العربى الحديث.

السمة الثانية: كان معظم الروائيين فى الطور السابق (هواة) فى ميدان الرواية؛ فتوفيق الحكيم ميدانه الأول هو المسرح وتأتى الرواية فى المرتبة الثانية، وطه حسين رائد فى مجال الدراسات الأدبية ومفكر، وتأتى الرواية فى مرتبة متأخرة من نشاطه الفكرى والفنى، ومحمود تيمور، وطاهر لاشين مجالهما الأول هو القصة القصيرة ثم تأتى الرواية فى مرتبة تالية، وإبراهيم عبد القادر المازنى ناقد وشاعر وكاتب مقال ثم تأتى الرواية عنده فى مرتبة بعد ذلك. يصدق هذا أيضًا على الكاتب الواقعى عادل كامل الذى تنقل تنقلا محمومًا بين المسرح والرواية الاجتماعية والتاريخية. أما هذه المرحلة الجديدة فإنها تمتاز عن سابقتها بأن كتاب الرواية قصروا نشاطهم الأدبى عليها كاملا أو كادوا، فنجيب محفوظ قصصه القصيرة التى لجأ إليها فى البداية لم يكن ذلك منه إلا هروبًا من أزمات النشر، ولم تظهر القصة القصيرة فى إنتاج محمد عبد الحليم عبد الله إلا فى مرحلة متأخرة من نشاطه الفنى، ويوسف السباعى وإن تنوع نشاطه بين القصة القصيرة والمسرحية والرواية فإن للرواية مكان الصدارة فى إنتاجه عامة، ويصدق هذا على عبد الحميد جودة السحار فى هذه المرحلة. كذلك تخصص كل من على الجارم ومحمد سعيد العريان فى الرواية التاريخية، كل هذه الأسماء على سبيل المثال تصل بنا إلى ما نود أن نثبته من أن الرواية دخلت مرحلة جديدة هى مرحلة التخصص، وأصبح الروائى يدرك - واعيًا - أن الرواية فن يستوجب أن يقصر نشاطه عليه. فالتخصص فى الرواية كالتخصص فى كل أعمال الحياة مفتاح النجاح والوسيلة الوحيدة للخصب فى الإنتاج وللوصول إلى المستوى الفنى الجيد فى عصر، اتسع فيه مجال المعرفة الإنسانية، وأصبح التخصص فى الأدب كما هو فى العلم ضرورة.

السمة الثالثة: إن الإنتاج الروائى إذا قيس بالنسبة لضيق المسافة الزمنية لهذه المرحلة فإنه

يبدو أضعاف نظيره على الأقل فى المرحلة السابقة، وهذا يعنى من ناحية، قدرة الرواية على أن تعكس حياة عصرها، ومن أخرى يوضح أن كثيراً من الأدباء المعاصرين استهوتهم الرواية على اعتبار أن الفن القصصى وثيق الصلة بطبيعة الإنسان المصرى، حيث يُعزى إلى المصريين -على أرجح الروايات- فضل تأليف ألف ليلة وليلة وكثير من القصص الشعبى والملاحم الشعبية. كما أن حب القصة والحكاية شئ مألوف بالنسبة لطبيعة الإنسان المصرى والعربى.

يصدق هذا على الرواية الاجتماعية التى غزر الإنتاجُ فيها فى هذه الفترة، وأما بالنسبة للرواية التاريخية فبرغم كثرتها فإننا سنجدها فى نهاية المرحلة تكاد تعانى أزمة الاختناق والذبول، حيث إنها لم تعد تحظى بكبير عناية من الأدباء، واقتصر ميدانها على مجال تعليم النشء. لقد سبق أن ذكرنا أن الرواية التاريخية ثمرة من ثمرات المذهب الرومانسى؛ إذْ ترتبط بمراحل اليقظة الوطنية والبعث القومى، وبعد ذلك تذبل لإحساس الأدباء بسطوة التاريخ وإحساس المؤرخين بجناية الأدب على التاريخ، وهذا ما عناه «ديدرو» حين انتقد الرواية التاريخية بقوله: «إنكم تفسدون التاريخ بهذه الخيالات والأوهام، كما إنكم تفسدون هذه الخيالات بالتاريخ...»[1]

وقد هجر معظم كتاب الواقعية مجال الرواية التاريخية، ولم يعد يكتب خلال هذه المرحلة إلا من يمكن أن نسميهم تجاوزا «بالرومانسيين» من أمثال على أحمد باكثير وعلى الجارم ومحمد سعيد العريان، وما صدر -من روايات- فى هذه الفترة هو:

الملك الضليل	محمد فريد أبو حديد	١٩٤٥
واإسلاماه	على أحمد باكثير	١٩٤٥
غادة رشيد	على الجارم	١٩٤٥
فارس بنى حمدان	على الجارم	١٩٤٥
قطر الندى	محمد سعيد العريان	١٩٤٥
آلام جحا	محمد فريد أبو حديد	١٩٤٦
أبو الفوارس عنترة	محمد فريد أبو حديد	١٩٤٧

(١) نظرية الأنواع الأدبية: فنسنت، ترجمة حسن عون، ط المعارف بالاسكندرية، المجلد الثانى، ص ١٤٦.

الشاعر الطموح - خاتمة المطاف	على الجارم	١٩٤٧
شجرة الدر	محمد سعيد العريان	١٩٤٧
على باب زويلة	محمد سعيد العريان	١٩٤٧
أميرة قرطبة	عبد الحميد جودة السحار	١٩٤٨
بنت قسطنطين	محمد سعيد العريان	١٩٤٨
الوعد الحق	طه حسين	١٩٤٩
هاتف من الأندلس	على الجارم	١٩٤٩

والانطباع العام الذى تخرج به بعد قراءتك لهذه الرويات، هو أسر المادة التاريخية للكاتب وانبهاره بها ومحاولته الأمينة لنقل إطارها العام ، لقد كان معظم هؤلاء الكتاب يعملون فى مجال التعليم، ومن هنا لم يغب عن وعيهم بصورة واضحة توظيف معظم هذه الأعمال للهدف التعليمى، ولذلك اقتصر عمل بعضهم -خاصة على الجارم- على عرض المادة التاريخية للشخصية الأدبية التى يترجم لها بأسلوب، يهتم بالصياغة والمحسنات ونصاعة العبارة. ويؤكد صلة الرواية التاريخية بالوظيفة التعليمية أن معظم مؤلفيها - تقريبًا - كانوا من رجال التعليم .

ومهما يكن من أمر فإننا واجدون فى مجال الرواية التاريخية خلال هذه المرحلة ثلاث محاولات تفوق فيها أصحابها على ما سبق أن قدموه، ولذلك تعد قمة ما كتب فى هذه المرحلة. المحاولة الأولى هى «آلام جحا»، لفريد أبو حديد، حيث تتجاوز الرواية الإطار العربى القومى الذى عكف عليه، لتقدم نموذجا لصراع الإنسان المستعبد ضد قوى الطغيان، مما يجعل التجربة تسمو إلى الإطار الإنسانى العام.. ونجد «جحا» يدافع فى الرواية عن حقوق الشعب، ويطالب برفع الظلم عنه، لذلك يخاطب رسول السلطان مدافعاً عنه ومفتخراً بالانتماء إليه: «السوقة الرعاع؟ من هؤلاء؟ لا أعرف سوقة ولا رعاعا إلا هؤلاء الذين يمزلون الأرض فساداً. وأما رجل الحقل الذى يلوث يديه بالطين، ويسير عارى القدمين ممزق الثياب، ويذهب آخر اليوم إلى أهله بحزمة من الفجل ورغيف - فإذا كان من السوقة الرعاع فما أحب إلى أن أكون منهم »[1]

المحاولة الثانية هى: «وإسلاماه» لعلى أحمد باكثير. ويرجع امتياز هذه الرواية إلى

---

(١) الأم جحا : أبو حديد، ط المعارف سنة ١٩٦٦٣، ص ١٠٦ .

استفادة مؤلفها من التراث الشعبى خاصة سيرة الظاهر بيبرس وما ألف حول الحروب الصليبية من قصص وحكايات، ومن هنا كانت الرواية تمجد البطولة والشجاعة فى الدفاع عن الدين والوطن سواء أكان الطغاة حكاماً داخلين أم غزاة خارجيين.

المحاولة الثالثة هى: «على باب زويلة» لسعيد العريان التى تصور حياة طومان باى آخر سلاطين المماليك على مصر. ويتعمق المؤلف حياة هذا المملوك من البداية إلى أن يلقى حتفه على يد السلطان سليم الأول على باب زويلة.

وتلتقى هذه المحاولات الثلاث فى أن جانب الخلق الفنى فيها واضح وسيطرة المؤلف فيها على المادة التاريخية قوية ظاهرة، وهذا إن دل على شئ فإنما يدل على أن التاريخ لكى يصبح أدباً يجب أن يخضع لرؤية الكاتب الخاصة. فالمؤرخ يسجل بينما الروائى يخلق، ومن هنا يمتاز الفن على التاريخ، إذ يستطيع الإنسان عن طريق الفن أن يحمل التاريخ وجهة نظر أو فلسفة خاصة من أجل تطوير اللحظة الآنية بدلا من أن يكون أداة تسجيلية فى يد التاريخ، لذا يرى جورج لوكاتش أن من أهم القوانين التى ينبغى أن تراعى بالنسبة للرواية التاريخية هى: «أن تكون قادرة - بصفة عامة - على الوفاء لأسس وجهة نظر، تحسم القضايا العقائدية ideological والسياسية»[1]. وننتهى من كل هذا إلى أن الرواية التاريخية فى نهاية هذه المرحلة بدأت تنكمش بعد أن أحس الروائى بأن التعامل مع الواقع أفضل من الهروب إلى الماضى، الذى ينبغى أن يطوع للحاضر .

السمة الرابعة: إن كتاب هذه المرحلة شبان جدد على مجال الأدب. لقد كان الجيل السابق وهم رواد الرواية شيوخاً بالنسبة لهم، وهناك ظاهرة واضحة فى كلا الجيلين هى تقارب العمر الزمنى بالنسبة لكليهما . فالرواد بصفة عامة قد ولدوا فى العقد الأخير من نهاية القرن الماضى (سلامة موسى (١٨٨٧- ١٩٥٨)، محمد حسين هيكل (١٨٨٨-١٩٥٦)، عباس العقاد (١٨٨٩-١٩٦٤) ، طه حسين (١٨٨٩-١٩٧٣)، المازنى (١٨٨٩-١٩٤٩)، محمود تيمور (١٨٩٤-١٩٦٤)، توفيق الحكيم (١٨٩٨-١٩٩٣)، بينما نجد أن الجيل الجديد ولد فى العقد الثانى من القرن الحالى (نجيب محفوظ (١٩١١)، محمد عبد الحليم عبد الله (١٩١٣-١٩٧٠)، عادل كامل (١٩١٦).

هذا الجيل الجديد الذى تغير من حوله المناخ الاجتماعى والفكرى نجده يختلف عن جيل الرواد فى أكثر من ناحية، ويلتقى معهم فى بعض ملامح جانبية، لا يبدو فيها

---

(1) The historical novel . p. 402.

التأثر بهم ككتاب رواد فى مجالهم، وإنما التأثر جاء نتيجة تشابه فى الظروف العامة للمجتمع.

أول مظاهر الاختلاف سنجدها بلا شك فى (الثقافة) باعتبارها مفتاح شخصية الأديب وأدبه، لقد كان الجيل الأول يعد قمة فى التكوين الثقافى، وكلهم جمع بين الثقافة العربية الواسعة وبين الغربية العميقة سواء بالرحلة أو الدراسة فى الخارج أو بقراءة هذه الثقافة داخل الوطن.

وقد ساعد على صلابة تكوينهم الفكرى أن نشاطهم الثقافى امتد إلى معظم مجالات الحياة، فعملوا فى السياسة والصحافة والأدب، وشاركوا فى تقعيد الفكر والثقافة والفن، وتحديد الأيدولوجية وتبنى الجديد فى الفكر والاجتماع، لذلك ازدهر أولئك الأدباء الليبراليون فلسفة، الرمانسيون أدباً، بازدهار طبقتهم الوسطى البورجوازية «طبقة الأفندية»، لذلك لم يكن غريبًا أن ينعت شكرى عياد هذا الجيل بأنه «جيل العمالقة»[1]، إذا كانوا ثواراً حقيقيين جاهدوا من أجل إرساء ثقافة قومية واحدة، ولغة أدبية واحدة، وحرروا أسلوب النثر وفن المقامة، ورادوا امجال الرواية والقصة القصيرة والمسرح والنقد المنهجى والسير والتراجم التاريخية والذاتية. لم يكن أمام أولئك الرواد نماذج محلية يستلهمونها ولا تقاليد أدبية مستقرة يسيرون على هديها، ومن ثم كان عملهم على كافة المجالات ريادة وفتحاً لآفاق لم يتسع لها الأدب العربى من قبل، وإن اتسع لبعضها فلنماذج تبدو غريبة الصلة بهذه الفنون خاصة من ناحية الشكل والبناء الفنى. وأدى هذا الجيل دوره، الذى انتهى لا بشيخوخة هؤلاء الأدباء، وإنما بعجز الطبقة التى ينتمون إليها عن مسايرة مطالب التغير الاجتماعى أمام شراسة الظروف التى عاشتها مصر فى الأربعينات والخمسينات. ثم جاء الجيل الجديد مشحونًا بعوامل السخط والثورة، وكان هذا الجيل من طبقة اجتماعية متواضعة أقرب إلى المستويات الشعبية، من هنا قعد بهم العجز المادى عن مواصلة تعليمهم فى الخارج، ثم أحبطهم اليأس عن متابعة تيارات الفكر العالمية ومحاولة الانفتاح على الأدب الأوروبى والشرقى، لذلك كان قصور الأدوات الثقافية سببًا فى اقتصارهم - فى مجال الرواية - على الهواية والثقافة التقليدية والمؤثرات والمورثات المحلية. ولم يكن عجيبًا والحال هذه أن نجد عبد الحليم عبد الله يقنع بثقافته العربية فى الأزهر ودار العلوم - بل يصدر عنها فيما يشبه الزهو

(١) تجارب فى الأدب والنقد، ص ١٠ .

والعجب حين يلفت الانتباه بقوة إلى تفاصحه اللغوى، كما نجد يوسف السباعى يبدأ طريقه الروائى بشطحات الخيال الساخر ينقد به ظروف المجتمع. كما نجده فى «نائب عزرائيل» و«أرض النفاق» متأثراً بعالم «ألف ليلة وليلة» و«حديث عيسى بن هشام» للمويلحى إلى حد كبير. أكثر من هذا أن نجد عبد الحميد السحار تتنازعه كتابة الرواية والكتابة الدينية، فما يلبث أن ينحاز إلى الناحية الثانية لعجزه عن تأصيل تقنيته لفن الرواية. ولم ينج من هذا المزلق فى هذه المرحلة إلا روائى واحد هو نجيب محفوظ.

نصل من هذا كله إلى نتيجة مؤداها أن كتاب هذا الجيل بصفة عامة كانوا أقل ثقافة وأدنى أصالة من سابقيهم، ولم يمتازوا بما امتاز به الجيل الأول من موسوعية الثقافة وعمق الفكر والإسهام فى كثير من أوجه نشاط المجتمع السياسى والفكرى والأدبى والاجتماعى، ونجم عن ذلك أن سار معظمهم على درب الرواية الرومانسية التى أحس مكتشفوها وروادها أن الإطار الرومانسى أصبح عاجزاً عن عكس حركة المجتمع وتصوير تجربة البشر فيه، فتوقفوا عن الإنتاج والكتابة.

أما كتاب الجيل الجديد فأدركوا أزمة الواقع وأحسوا بالعجز عن التصدى - بالكلمة الأدبية الثائرة - لها، من هنا لجأوا إلى الإطار السابق عليهم يحملونه سخطهم وضيقهم بأسلوب عاطفى حزين. «ليست الرومانسية إذن هى الجديدة فى هذه المرحلة - إذ لم تعد تصلح لها ألبتة - وإنما الكتاب هم الجدد، ومن ثم كانت تسميتنا للروائيين بالرومانسيين الجدد»(١)

أدى كل هذا إلى أن يختلف تكنيك الرواية فى هذه المرحلة عن سابقتها، فعند الرومانسيين الجدد، سنجد أن بناء الرواية بدأ يتخلص من بعض الروافد الجانبية لمسار الأبطال، وتكاد تقتصر على قصة بطل وبطلة بعيدين - فى الغالب- عن المحيط الاجتماعى الذى يعيشان فيه، بدرجة نحس فيه أن الشخصيات فى هذه الروايات لا تكاد توجد رابطة ما تربطهم بالوسط الاجتماعى الذى يتحركون خلاله. وهذا عكس ما نجده فى الرواية الواقعية لهذه المرحلة تماما، إذا نجد الشخوص تتحرك بفعل طبيعة الواقع المادى بجميع دوافع الحركة فيه. هذا التغير فى الشكل الروائى برهان على تغيير العلاقات الاجتماعية، فالفن نشاط ثقافى يخضع لكل الظروف والملابسات التى تؤثر فى حركة المجتمع. لقد تضخمت ثروة الإقطاع والرأسمالية وزاد حرمان جماهير الشعب

(١) راجع بالتفصيل: صورة المرأة فى الرواية: طه وادى، ط دار المعارف، الفصل الثانى من الباب الأول.

حتى من الغذاء والكساء والدواء، وكانت هناك قلة متوسطة تحس ببعض اليسر أو تكاد. نتيجة لهذا يهدى طه حسين قصص «المعذبون فى الأرض» (١٩٤٨) «إلى الذين يحرقهم الشوق إلى العدل، وإلى الذين يؤرقهم الشوق من العدل.. إلى الذين يجدون ما ينفقون، وإلى الذين لا يجدون ما ينفقون..».

وقد عكست الرواية فى هذه المرحلة هذه الحقيقة المرة، لذلك نجد أحمد راشد فى «خان الخليلى» لنجيب محفوظ (١٩٤٦) يصرح بأن «هذا الشعب يعيش تحت ضغط المستوى الأدنى للإنسانية، فلا يمكن أن يطالب بشئ. ولكن خليق بكل إنسان أهل لشرف الإنسانية أن يمد يده ليرفع عن كاهله المتهالك هذا الضغط، وقديماً حارب الرق الأحرار لا العبيد»[١]

اتساع الفوارق المادية بين البشر فى أثناء الحرب الثانية وبعدها، بالإضافة إلى فساد السياسة الداخلية، واشتداد بطش الاحتلال، هذا المناخ الكابى القاتم أنتج الشكل الجديد للرواية فى هذا الطور. وهذا ما عناه شكرى عياد حين ذهب إلى أن هناك علاقة بين الشكل التقليدى للرواية والتنظيم البورجوازى للمجتمع، كما ربط أيضًا بين ضرورة تحطيم الشكل التقليدى للرواية وبين انهيار النظام البورجوازى[٢].

وعلى هذا فقد شهدت هذه المرحلة نقلة فى تغيير الشكل التقليدى للرواية الذى سيتغير تماما فى إنتاج الروائيين الواقعيين بعد الثورة (١٩٥٢)، التى حاولت أن تعمل على إيجاد قدر من العدالة الاجتماعية.

غاية ما نود أن نؤكده هو أن الشكل العام للرواية فى هذه المرحلة امتاز بسمات جديدة - سنوضحها فيما بعد - تدل على أن الرواية المصرية قد نضجت إلى حد كبير، ووضح لها طابع خاص سواء فى الإطار المذهب الواقعى الجديد أم الرومانسى التقليدى.

* * *

(١) خان الخليلى : نجيب محفوظ، ط مصر، ص ٤٩ .

(٢) الأدب فى عالم متغير : شكرى عياد ، ط الهيئة المصرية، سنة ١٩٧١، ص ٩٦ .

الرواية الواقعية

كان فشل ثورة سنة ١٩١٩ فى مصر بدءاً لتكثيف أزمات ومحن مختلفة، احتوت الوطن، وشلّت نشاطه الإيجابى من أجل التقدم، وسلبت المواطن كثيراً من الحقوق الانسانية حتى المتواضع منها. فالاحتلال كان يشدد قبضته وسيطرته على البلاد، ولا يرضى بحاكم يخالف له أمراً. ولاشك أن حادثة ٤ فبراير سنة ١٩٤٢ - حين أجبر الإنجليز الملك فاروق على أن يولى النحاس رئاسة الوزارة بعد أن صوبوا إلى قصر عابدين المدافع - يدل على مدى استبدادهم وطغيانهم. نتيجة لذلك كان معظم الحكام والوزراء يرضون المحتل الذى يستمدون منه سلطتهم أكثر مما يحاولون إرضاء شعبهم الذى ينتمون إليه. وكثرة التنظيمات السرية والتكوينات العقائدية سواء أكانت يمينية تمثلها دعوة الإخوان المسلمين، أو يسارية تمثلها بعض خلايا الشيوعيين، أو فاشستية تمثلها جماعة «مصر الفتاة». كل هذه التنظيمات وما صحبها من عنف واغتيالات، دليل على فقد الجماهير المتأزمة الثقة فى معظم القيادات الحزبية القديمة. كما أنها دليل أيضًا على شوق الجماهير للبحث بأى وسيلة عن طريق للخلاص والتحرر.

كانت الأوضاع الاجتماعية قبيل ثورة سنة ١٩٥٢ لا تقل فساداً عن الأوضاع السياسية، فالمجتمع كان مجتمع النصف فى المائة الذين تتمركز فى أيديهم ثروة مصر سواء فى مجال الإقطاع الزراعى أو الرأسمالية التجارية، بينما الغالبية العظمى من جماهير الشعب تعيش تحت ظروف بالغة الصعوبة والمرارة، لذلك كانت الأزمات الإنسانية فى كثير من الروايات التى صدرت فى هذه الفترة تجسد سوء الأوضاع الاجتماعية. من ذلك على سبيل المثال قول حسين كرشه لعباس الحلو فى رواية «زقاق المدق»: نحن تعساء.. بلد تعس وأناس تعساء.. أليس من المحزن ألا نذوق شيئاً من السعادة إلا إذا تطاحن العالم كله فى حرب دامية، فلا يرحمنا فى هذه الدنيا إلا الشيطان؟»[1]

الفقر أيضًا هو الذى حال دون سعادة أحمد وسامية فى رواية يوسف السباعى «إنى راحلة»، وحال دون زواج عبد العزيز من أميرة فى رواية محمد عبد الحليم عبد الله

(١) زقاق المدق: لنجيب محفوظ ، ط مصر، ص ٢٦٧ .

«بعد الغروب». ولم يكن ذلك موقفًا فرديا، وإنما كان موقفا عامًا؛ لذلك يصرح حسين في رواية «بداية ونهاية» «نحن أسرة بائسة، ولنا نظائر وأشباه لا يحيط بهم حصر»[1]

لم يكن هناك من سبيل للحياة المستريحة أمـام الفئات التى تمثل البورجوازية الصغيرة التى تتكون من صغار الملاك الزراعيين والتجار وموظفى الحكومة والشركات والعمال[2]. كان أبناء هذه الطبقة البورجوازية الصغيرة بما أتوا من تعليم وما حصلوا من ثقافة - أكثر الناس إحساسًا بالأزمة التى يتعرض لهـا الوطن. ومن ثم كان العمال والطلبة والموظفون هم وقود الاضطرابات والمظاهرات السياسية والتكوينات الحزبية والعقائدية الثائرة، كذلك كان معظم المثـقفين من أبناء هذه المرحلة الجديدة نذكـر منهم على سبيل المثال: مـحمد مندور - لويس عوض - محـمود أمين العالـم - عبد العظيم أنيس - نجيـب محفوظ - عبد الحليم عبد الله - عبد الحميد جودة السحار- أمين يوسف غراب - محمود البدوى - يوسف السباعى - عادل كامل - يوسف جوهر. . وغيرهم.

حيـال هذه الأزمة الشـرسة لم يكن أمام الـروائى بدٌّ من اختيـار أحد مـوقفين: إما **المواجهة الصلبة والتصدى الواعى للأزمـة، بحيث تكون الرواية سلاحا من أسلحة النضال من أجل الثورة على الواقع بهدف تغييره والإسهام فى إيجاد بديل له،** ذلك أن الرواية خاصة والأدب عامة تحاول تحـديد موقف الإنسان من الظروف التى يتعرض لهـا، حتى يساعد هذا الموقف على تبصر الحـقيقة والواقع من أجل إعادة صنع الحياة فى صـورة مشرقة، تنفى الغربة وتقضى على الاستلاب والعزلة، لذلك يرى سرجى موزينا جون أن «النقطة الجوهرية فى الوعى الفنى الواقعى، تبدو فى التوجيه (Orientation) الذى يعطيه للناس وما يعلمهم إياه، بحيث يصبح دليلا للعمل لتغيير العالم حسب إرادة البشر»[3]

كان هذا مفهوم الفن عند الروائى الواقعى فى هذه الفقرة.

الموقف الثانى: الهروب من المـواجهة وعدم التصدى لـلأزمة، والعكوف على زاوية واحدة من مكوناتها والتعبير عنهـا بطريقة وجدانية عاطفية. وكان هذا مـوقف التابعين فى المذهب الرومانسى أو من نسميهم بالرومانسيين الجدد.

---

(١) بداية ونهاية: نجيب محفوظ ص ١٨٤.

(٢) لمزيد من التفصيل عن القـوى الاجتماعية لمصر فى هذه المرحلة يراجع كـتاب: ثورة ٢٣ يوليو وجذورها الاجتماعية، لمحمد أنيس والسيد حراز، ط النهضة العربية، ص ١٥٣ وما بعدها.

(3) Problems of modern aethetics: Progress, Publishers, Moscow. 1969. p. 253.

فإذا كانت الرواية الرومانسية فى هذه المرحلة تعكف على لمح ناحية جزئية من مصادر الأزمة، وهى التفاوت المادى وسوء الوضع الاقتصادى، فإن الرواية الواقعية كانت أشمل رؤية وأعمق نظرة حين أبصرت أهم العوامل السلبية التى تصوغ الأزمة: أزمة الوطن والمواطن، فمأساة إحسان شحاته ومحجوب عبد الدايم فى رواية «القاهرة الجديدة» لنجيب محفوظ (١٩٤٥) تعنى فساد السياسة ممثلة فى الوزير، وسوء الوضع الاقتصادى الذى اضطر محجوب عبد الدايم إلى أن يكون زوجًا وقواداً لزوجته فى نفس اللحظة، كما يعنى عدم وعى المرحلة بضرورة تبنى مبادئ العدالة الإجتماعية التى كان ينادى بها على طه. وتمتد الرؤية فى روايات تالية لنجيب محفوظ لتضيف إلى هذه الأسباب الاستعمار كمصدر أساسى للبلاء فى البلاد، لذلك يذكر حسنين فى «بداية ونهاية» . . «لو لم يكن الاحتلال لما تركت أسرتنا بعد موت أبى بلا معين»[1].

على هذا نستطيع أن نذهب إلى أن أهم ما يميز الرواية الواقعية هو شمولية الرؤية فى التعبير، ذلك أن الكاتب حين يقدم تجربته يلم شعثها من الواقع من أحاديات شتى، بحيث تبدو الصورة أكثر ثراء وغنى من (واقعها الحقيقى)، لذلك تبدو الصورة فى مفهوم الفن الواقعى أكثر كمالا من حقيقتها المنعكسة عنها، لأن جانب الخلق والإبداع يعكس رؤية الفنان الخاصة للواقع، بحيث تصبح الصورة دليلا للعمل وحافزاً من حوافز البناء من أجل تحرير الإنسان والقضاء على أسباب غربته.

لذلك كله نجد نقاد الواقعية وأدباءها - من أمثال بليخانوف ومكسيم جورجى وإرنست فشر وروجيه جارودى وجورج لوكاتش - يؤكدون أن الأديب يجب أن يتخذ موقفًا من التجربة التى يعبر عنها، ومن هنا فإن الرواية فى مفهوم الواقعيين: «ليست حلقة فى سلسلة الزمان، إنها كالأسطورة سابقة للأزمان. وهذا لدى الاشتراكيين تعريف للخلق، فالعمل الإنسانى حقًا هو ذلك العمل الذى يسبقه الوعى بهدفه، يسبقه مشروع يصبح سننًا له، والعمل الفنى هو تلك الصورة الشاملة للعالم وللذات التى لا يملك الإنسان احتيازها إلا متى اتخذ قراراً وأكد وجوده كخالق. فالأسطورة إنما هى نموج عمل ، يتقابل مع نظرة شاملة للعالم وللدلالة»[2]

على هذا فقد كانت الواقعية هى المذهب الفنى الأكثر ملاءمةً لطبيعة المرحلة ، وإن

---

(١) بادية ونهاية، ص ١٧٦ .

(٢) ماركسية القرن العشرين: روجية جارودى، ترجمة نزيه الحكيم، ص ٢٤٠.

لم يلمح ضـرورة هذا فى الرواية سوى نجيب مـحفـوظ، وذلك دليل على أن الكاتب بصدق رؤيتـه ونفاذ بصيـرته يسبق جمـهوره ومجـتمعه - أحـيانا- إلى إدراك الصيـغة الجمالية المناسبة لطبيعة العصر. وقد سبق أن ذكرنا فى الباب الثانى أن الاتجاه الواقعى قد بدأ فى الرواية منذ سنة ١٩٣٣، ثم كانت «مليم الأكبـر» لعادل كامل هى الدلالة المؤذنة بظهور المذهب وميلاده، ومن ثم كان الاستـمرار الفنى الناضج للرواية الواقعية نجده فى هذه المرحلة عند نجيب محفـوظ وبعض معـاصريه. والواقع أن انفراد نجـيب محـفوظ ببطولة هذا الاتجاه أمر لافت للنظر ومثير للتساؤل !!

ويمكن أن نعلل ذلك بأن الروية الواقعية فى هذه المرحلة كانت تتطلب عمقًا وانفتاحا على الثـقافة العـالمية وجـرأة من الكاتب فى الرؤية. . هذا الأسلوب الهـادف الملتزم أو «المرتبط» كما كـان يسميه سلامه مـوسى، وهو ما لم يتوفر لكثيـر من الروائيين -عجزاً منهم وقصوراً فى الرؤية كما سبق أن أوضحنا ذلك.

وقد ساعد على ذلك أن كان هناك اعتقاد يربط بين مبدأ الالتزام وبين اعتناق الواقعية فى الأدب، وقد روج لذلك النقـاد الرسميون فى المجـمع اللغوى والتقليـديون الممثلون للجيل السابق، مما جعل رواية «القيطة» لعبد الحليم عبد الله تفوز بالجائزة، بينما ترفض «مليم الأكبر» لعادل كامل و «السراب» لنجيب محفـوظ . وقد أكد هذا الفهم أن أمين سر المجمع اللغوى حين استدعاهما «ليسـدى إليهما النصح ، وكأنهما من الضالين وهو يهديهما سواء السبيل»[(١)]

يؤكد أزمة الأدب الواقعى أيضًا أن بعض المحاولات الروائيـة، لم يتيسر لها النشر إلا بعد الثورة، من ذلك «صرعى البؤس» لأحمد عيـشى التى كتبت سنة ١٩٤٠ ولم تنشر إلا سنة ١٩٥٨، و «العنقاء أو تاريخ حسن مـفتاح» للويس عوض التى كتـبها بين سنتى ١٩٤٦ و ١٩٤٧ ولم تنشـر إلا سنة ١٩٦٦ فى بيـروت . وقـد أصـدر فى هذه المرحلة يحيى حـقى روايته «قنديل أم هاشم» (١٩٤٤). كذلك انتهى نجـيب محفوظ من كـتابة ثلاثيته فى أبريل ١٩٥٢ ومع ذلك لم تنشر إلا سنة ١٩٥٦ و ١٩٥٧ ، وهذا يثير تساؤلا هو: **هل نلتزم فى الدراسة الأكاديمية بتاريخ الكتابة أم بتاريخ النشر ؟**

الحقيـقة أن لكل من الرأيين ما يبرره ويدعـمه، فمن يلتزم بتاريـخ الكتابة وجد ذلك أدل فى بيان المناخ التاريخى للعمل وما يعكسه من تصـورات فكرية واجتماعية، خاصة

---

(١) عشـرة أدباء يتحدثون : فؤاد دوارة فى حـديث مع نجيب محـفوظ، كتاب الهـلال، يوليو ١٩٦٥، ص

إذا كانت الدراسة تقوم على نوع من المسح الفكرى أو الاجتماعى لمرحلة تاريخية معينة. ومن يفضل تاريخ النشـر فإنه يرى أن فتـرة الصمت والحجاب للعـمل الأدبى لا تحسب له، وأن التقييم الحقيقى لهذا الأدب يجب أن يبدأ عند الميلاد الفعلى له، حين يصل إلى أيدى القراء.

وعلى هذا فسوف نلتزم فى دراستنا بالرأى الثانى، وسنقصر دراستنا - هنا - على ما أنتجه نجيب محفوظ قبل الثلاثية.

* * *

نجيب محفوظ وإنتاجه الروائى

جيل القلق

لاشك أن صدور ترجمة لحياة كاتب مثل نجيب محفوظ تعد من الأهمية بمكان، لا لدلالتها على روائى عبقرى فحسب، بل لأنها تصور حياة جيل كامل استطاع برغم الأزمات والتوتر والقلق أن يصمد وأن يواصل مساره دلالة على قدرة المبدع على أن يواصل رحلته وأن يسهم فى إعادة صنع الحياة على أرضه بالفكرة الثائرة والإيمان بانتصار الإنسان، مهما كثرت السلبيات من حوله.

ولد نجيب محفوظ بحى الجمالية بالقاهرة فى ديسمبر سنة ١٩١١ .. وفى أثناء دراسته الثانوية بدأ يتعرف على بعض الروايات البوليسية المترجمة، ثم انتقل منها إلى قراءة المنفلوطى وبعض كتب الأدب العربى القديم. ثم تأتى بعد ذلك مرحلة التحرر من طريقة الكتابة السلفية تذوقا وإنتاجا حين قرأ لطه حسين والعقاد وهيكل والمازنى والحكيم ويحيى حقى وسلامة موسى الذى يقول عنه : «أثر فى تفكيرى فقد وجهنى إلى شيئين مهمين هما: العلم والاشتراكية، ومنذ دخلا مخى لم يخرجا منه إلى الآن..»

وبعد أن درس الفلسفة حاول أن يواصل دراسته العليا فيها، لكن ميوله الأدبية حالت دون ذلك. من هنا بدأ مرحلة ثالثة فى تكوينه الفكرى حين بدأ ينفتح على الآداب العالمية «لقد انتصر الأدب على الفلسفة، وبدأت أدرس الأدب بصورة منتظمة. ولما لم يكن لى مرشد من قريب أو أستاذ يوجهنى، فقد اعتمدت على كتب تاريخ الأدب العالمى مثل كتاب (درينكووتر) المشهور، واعتمادى على هذه الكتب جعلنى أدرس الأدب قرنا قرنًا دون أن أتخصص فى دراسة أدب أمة بالذات، ووجدتنى أنظر إلى الآداب العالمية وكأنها أدب واحد، لا آداب شعوب مختلفة. ولما كانت قراءاتى للأدب العالمى قد بدأت متأخرة، فقد اقتصرت على قراءة الروائع، ووجدت أن أسلم طريقة هى أن أبدأ بالعصر الحديث ما أمكن. وهكذا بدأت منذ سنة ١٩٣٦ بقراءة الأدب الحديث الواقعى والطبيعى والقصة التحليلية وبعد ذلك المغامرات الأدبية الحديثة كالتعبيرية عند (كافكا) والواقعية النفسية عند (جويس) وإلغاء الزمن فى القصة عند (بروست)»[١]

---

(١) من حديث لنجيب محفوظ مع فؤاد دوارة: «عشرة أدباء يتحدثون» ص ٢٧٠ .

على هذا يختلف نجيب محفوظ عن بعض معاصريه فى أنه كان واسع الثقافة، سواء بالنسبة للأدب العربى أو الأدب الغربى خاصة فى مجال الرواية. . كذلك نحس من كتاباته وأحاديثه عن نفسه أنه تتلمذ بوعى لكثير من الرواد، وأنه أفاد من أعمالهم وطرق تفكيرهم ومناهجهم الأدبية والفكرية إلى أوسع مدى ابتداءً من المنفلوطى حتى يحيى حقى الذى يكاد يقاربه فى العمر الزمنى . وهناك أربعة أدباء نقطع بتأثره الشديد بهم وهم: المنفلوطى وطه حسين والعقاد وسلامة موسى. كذلك يمتاز نجيب محفوظ بأنه أفاد من الفلسفة كأسلوب للبحث، ومن العلم كمنهج للدراسة، وقد دخلت الفلسفة بالفعل فى كل أعماله الأدبية بصور مختلفة، بعضها يتصل بفكر الشخصيات وسلوكها، والآخر بطريقة بناء الرواية وشكلها الفنى، والثالث قد يكون متصلا بموضوع الرواية نفسه ودلالته، كذلك نجد العلم يؤثر فى منهج تفكيره ونظرته لـ[illegible] الحدث وسلوك الشخصية، كما ظهر ذلك فى المدرسة الطبيعية فى الرواية التى أسسها فلوبير.

بعد هذا كله يأتى الانفتاح الواسع على الآداب العالمية الروسية والفرنسية والإنجليزية والألمانية والأمريكية. نجيب محفوظ إذن بالطريقة التى ثقف بها نفسه أديب عالمى عاش فى مصر، ومن هنا فإن للرواية عنده أيديولوجية فكرية وفنية عميقة تربطها من حيث المضمون بالواقع الذى تعكسه، ومن حيث الشكل بأسلوب العصر وطريقته فى التشكيل الجمالى. لذلك كله بدأ نجيب محفوظ وبعض زملائه الواقعيين محملين بتوتر الفنان وقلق الأديب تسبق رؤاهم ذوق كثير من جمهورهم وعصرهم، وتجاوز اللحظة الآنية. وعلى هذا لم يكن غريباً أن يولد أدباء الرومانسية فى هذه المرحلة «ممتلئين بالإيمان والتفاؤل. فالأدب عندهم متعة جمالية وصناعة أدبية. بينما كان أدباء الواقعية يعانون من أزمة نفسية شديدة، طابعها التشاؤم الشديد والإحساس بعدم قيمة أى شئ فى الدنيا. . وأن كل جهد يجب أن يوجه إلى العمل الإيجابى المثمر بدلا من أن يضيع فى محاولة التعبير عن عواطف وأفكار لا فائدة منها. لقد كان سر الأزمة عند كتاب الواقعية أنهم أرادوا أن يكونوا مناضلين وأدباء، وخشوا أن يصرفهم الأدب عن النضال. ولكن سرعان ما أدركوا أنهم عن طريق الكلمة الثائرة يستطيعون أن يناضلوا المحتل، ويكشفوا العلاقات الاقتصادية والاجتماعية المضطربة، بل أكثر من هذا أن يناضلوا من أجل تثبيت القيم الجديدة فى الأدب والفن.

كان نجيب محفوظ هو الأديب الذى استطاع أن يتصدى للأزمة، وأن يستمر فى

الكتـابة للرواية، وأن يثبت أصـالة الإنسان المصـرى فى تحدى السلبيات وقـدرته على الصمود ونفى عوالم الغربة.

* * *

التطور الفنى لنجيب محفوظ

لعل أهم صفـة يمتاز بها الفنان المبدع هى سـرعة الحركة والمرونة، التى تسـاعد على التكييف والتوافق مع اللحظة التى يعيـشها بكل ما تتطلبه، فالحياة البـشرية على مستوى المجتمع والفرد فى صـيرورة مستمرة وحركة دائبـة، لذلك ينبغى على الإنسان أن يعدل سلوكه وفكره لضرورات المرحلة التى يعيشها. هذا هو ما حدث لنجيب محفوظ كإنسان مرهف الشعور يرقب حركـة مجتمعه، ويحسها بفكـره اليقظ ووجدانه الحساس، لذلك ترتبط الانتقالات الأدبية فى حياة نجيب محفوظ الفنية بحياة مجتمعه ارتباطًا قويًا. وهذه الانتقالات - فى مجملها - هى:

المرحلة التاريخية

حاول نجـيب محـفوظ فى أثناء فتـرة الصراع الأيديولوجى من أجـل تحديد الأصل الحضارى لمصر أن يفعل ما فعله «وولتـر سكوت» بالنسبة لتاريخ إنجلترا، ومن هنا مضى يعد خطة لكتـابة تاريخ مصر فى أربعين رواية، أصدر منهـا ثلاثاً هى: عبث الأقدار - رادوبيس - كفاح طيبة. لكن الرغبة فى مـواصلة الكتابة التاريخية تموت فى نفسه برغم عنايته الشديدة بالـ«مصرولوجى» وتعصـبه القوى لتاريـخ مصر القديم، وسـبق الإعداد للخطة الفنية التى سيسير عليها فى رواياته التالية. فما السر وراء موت الرغبة فى الكتابة التاريخية عند محفوظ ؟

لاشك أن الكاتب أحس بأن الكتابة التاريخية تغلف بقناعٍ كثيف ما يريد أن يصرح به من نقد للظروف السيئة ودعوة مباشرة للنضال، ومن هنا ترك الماضى إلى الحاضر وانتقل - فنيا - من المرحلة التاريخية إلى المرحلة الواقعية.

المرحلة الواقعية

وهى التى تشمل الروايات التى أصدرها خلال المرحلة التى نؤرخ لها . وقد أصدر : القـاهرة الجديـدة (١٩٤٥) - خان الخليلـى (١٩٤٦) - زقاق المدق (١٩٤٧) السـراب (١٩٤٨) - بداية ونهاية (١٩٤٩) . ونسـتطيع من دراستنا لهذه الـروايات أن نقسـمها

إلى نوعين :

أ - الواقعية التحليلية : وتشمل رواية «السراب» وحدها، لذلك يطلق عليها بعض الباحثين: «المرحلة النفسية المبتورة» [1]

ب- الواقعية النقدية: وتشمل بقية الروايات التى أشرنا إليها.

على أنه ينبغى أن ننبه إلى أن «الثلاثية» التى كتبت قبيل الثورة وصدرت بعدها، تكاد تنهى مرحلة يمكن أن نسميها واقعية تقليدية فى حياة الرواية عنده، كان يحاول فيها أن يحافظ على أهم قواعد الشكل المستقرة، وخلق شخصيات الأبطال التقليديين فى الرواية، لأنه انتقل بعد الثورة نقلة ثالثة، وقطع كل ما كان يود كتابته من روايات تقليدية بعد «الثلاثية»، وبدأ مرحلة فلسفية جديدة، تعكس حاجة مجتمع متغير إلى نوع من الجدل الفكرى لتثبيت أيدلويوجيته وقيمه.

* * *

«السراب» والواقعية التحليلية

تعد هذه الرواية بعد «سارة» للعقاد و «حواء بلا آدم» لعيسى عبيد، من أهم الروايات التى استعانت بالمذهب النفسى التحليلى فى كتابة الرواية. وتحاول الرواية التحليلية أن تعبر عن خواطر النفس ومشاعرها بطريقتها الخاصة، لذا تجعلنا نعيش داخل النفس أكثر مما نعيش خارجها، وتصبح دراما الرواية وحركتها بالتالى نفسية داخلية أكثر من كونها بين الذات والعالم المحيط بها.

رواية «السراب» تصور حياة إنسان ممزق مسلوب الإرادة هو «كامل رؤبة لاظ» ، الذى يعد ثمرة مرة لفساد العلاقات الاجتماعية واضطراب الروابط الأسرية، فهو الابن الوحيد الذى احتفظت به الأم المطلقة من زوجها العابث المقامر السكير. نشأ كامل كقطعة من جسد أم، لا يستطيع أن يتنفس بعيداً عنها، من هنا فشل فى الدراسة وتقوقع فى العمل. ثم كان الحب والزواج فعجز عن أن يخط حرفا فى سفر الزواج العظيم، لا لعيب بيولوجى، وإنما لنقص نفسى مؤداه أنه مع المرأة - كما عودته أمه - ينبغى أن يكون مقوداً لا قائداً «شعرت بشدة حاجتى إلى المشير، ولكن حيائى وقف فى طريقى

(١) قضية الشكل الفنى عند نجيب محفوظ : نبيل راغب ، ط دار الكتاب العربى ، ص ١٩٩ .

سداً منيعاً كالجبل الراسخ، فاستحـالت على المشورة حتى مجرد تخيلها. كان يشب فى نارا، ويبعث فى النفس إحساساً قاهراً للفرار والاختفاء. وفضلا عن هذا وذاك فلم يكن لى صديق، وكـانت أمى - وهى صديقى الوحـيد فى دنياى - أبعـد من أن أذكرها فى هذا الأمر خاصة، فكابدت عذابى صامتًا يائسًا » (١)

كانت النتيجة الحتمية لسوء التربية الأسرية أن تموت رباب فى أثناء الإجهاض بعد أن حملت سفـاحا ، وأن يزل كامل مع بغى تقوده وتحدد له مـسار حركته. وبعـد التمزق النفسى والمأسـاة التى لقيهـا كامل يردد فى النهاية «ليـتنى أخلق شخصـاً جديداً، سليم الجسم والروح، لا يعشعش بأركان نفسه الخوف والجفاء ، فألقى بنفسى فى خضم الحياة الإنسانية بلا خجل ولا نفور، أحب أن أعود فى الكون الكبير عضواً عاملا نافعًا » (٢)

يروعنا فى هذه الرواية أمران: **الأول:** ما يحكيه المضمون الإنسانى للرواية فى صمت من الدعوة إلى تنظيم العلاقـات الأسرية وحسن تربية النشء بطريقة صحيـحة إيجابية، تمكنه من الإسهـام فى أن يسعد نفـسه ومجتـمعه بتنمـية الإرادة الذاتية والاعتـماد على النفس، حتى يُوجد الإنسان السوى الذى يخلق عالمه ومستقبله. من هذا يبدو الاكتشاف الجوهرى الذى قدمته الفلسفة العلـمية فى مجال الأخلاق، إذ دلت الإنسان على إمكان استرداد سلطانه الحق على قـدره حتى ينفى كل مظاهر الاغتراب عن نفسـه، لهذا تؤكد الواقعـية كمـذهب للتعـبير أنه لا يوجـد شئ يطلق عليه عـمل فنى فى حين يخلو من مضمون فكرى هادف.

الأمر الآخر: الذى يروعنا فى هذه الرواية هو : روعة البناء الفنى، حيث نجد أسلوبها فى الحكى ينساب داخل أحداثها بطريقة فنية رائعة، يعيش فيها القارئ لا مع شخصيات الرواية، وإنما داخل ضمائرهم ، لأن دراما الرواية تبدو فى داخل النفس أكثر من كونها بين البشر، لذلك نجد الكاتب يستـخدم طريقة الاسترجاع (Flash-Back) لماضى البطل مكملا العناصـر المختلفـة للموقف النفسى الذى يعـبر عنه من خـلال تواتر الأحداث، ليكتسب تحليله سمت الشمول والواقعية. ومن الواضح أن الكاتب تأثر - إلى حد ما - بمدرسة التـحليل النفسى «الفـرويدية» التى ترد السلوك البشـرى فى جميع جـوانبه إلى الغريزة الجنسية، وما قد يصاحبها من عقد مثل عقدة «أوديب» . . وعقدة «إلكترا».

---

(١) السراب : نجيب محفوظ ط ، مصر ١٩٦٤ ، ص ٢٣١.

(٢) الرواية، ص ٣٦٦.

التحليل النفسى المناسب داخل ضمير البطل الذى يعد «أوديب» العصر، يوازيه من حيث الروعة الفنية تتابع الأحداث ونموها بطريقة تطلعنا على العوامل النفسية والاجتماعية المسببة لعقدة البطل ومأساته.

ومع أن الكاتب يقدم الشخصيات والأحداث من خلال رؤية البطل لها - حيث تروى القصة بضمير المتكلم عن طريق الراوى المشارك - فأنه لا يقدمها دفعة واحدة، وإنما يجعلها (تنمو) من خلال المواقف والحركة، بحيث يترك للقارئ فرصة اكتشاف الحدث والشخصية، وأن يكوِّن فيهما رأياً خاصًا.

تمتاز الرواية أيضًا بأن لها إطاراً سيكلوجيا «عضويا» ، تحس معه أن لا شئ فى أحداث الرواية أو شخصياتها مقحم أو زائد عن الحاجة، ومع إيغالها فى مجال التحليل النفسى تجد الرواية تعى حركة المجتمع، فالبطلة تعمل «مدرسة» إيماء إلى تطور المرأة فى المجتمع، والطبيب أمين عشيق رباب يصرح بعداوته للإنجليز المستعمرين رغم إعجابه بهم كشعب، حين لمس فى أثناء دراسته هناك الفرق -بيْننا وبينهم- فى مستوى المعيشة وممارسة الحرية، لذلك يرى أن الشعب «يعيش فى سجن كبير»، والحل هو أن تحكم البلاد «حكومة فاسدة تستبد حتى تعجل بالنهاية . . النهاية المحتومة» (١).

بقيت نقطة ارتكاز هامة فى تقدير القيمة الجمالية لهذه الرواية، هى أنها تعالج مشكلة حساسة أو عقدة جنسية، ومع ذلك فقد استطاع المؤلف ببراعة أن يتخلص من الحديث المباشر عن المواقف الحساسة، حتى فى تلك اللحظات التى يتحدث فيها عن العجز وعدم القدرة. . هنا تبدو قدرة الفنان المتمكن، الذى يعبر عن مواقف مثيرة بأسلوب فنى راق دون أن يفجر نتؤاته الجانبية الضحلة، وعلى هذا فهناك فرق بين كاتب يحول اللحظة الجنسية إلى موقف إنسانى، وبين آخر يحول الموقف الإنسانى إلى لحظة لوصف مشاهد الجنس تملقًا لمشاعر قارئ مراهق.

فى النهاية تبقى لهذه الرواية أهمية خاصة، إذ تعكس مدى استفادة الأدب عامة والرواية خاصة من المعارف النفسية الجديدة، وتطويعها لخدمة التجربة الأدبية.

* * *

---

(١) الرواية ص ٢٥٥.

روايات الواقعية النقدية:

أصدر نجيب محفوظ أربع روايات قبل «الثلاثية» يجمعها الإطار الواقعي النقدي أسلوبًا للتعبير الفنى عن المضمون، ولا شك أن هناك كما يذهب إرنست فيشر «وجهات نظر متباينة داخل الإطار الواقعى النقدى، ولكن الموقف المميز لأغلب الواقعيين النقديين هو موقف الاحتجاج الرومانسى على المجتمع الرأسمالى، وعلى هذا فالواقعية النقدية والفن البرجوازى تتضمنان نقداً للواقع الاجتماعى المحيط بالفنان»[1].

لكننا سنجد أن أهم ما يميز الواقعية عند نجيب محفوظ أنها -من حيث التعبير- تحاول أن تتناول بنظرة شمولية أهم السلبيات التى تسبب أزمة البشر فى المجتمع، وتؤدى إلى فساد حياتهم ، ومن هنا كانت النتيجة النهائية لتطور الأحداث فى الرواية هى أن يسقط الأبطال مدمرين بعد أن صرعهم الواقع السيئ الذى يتعاملون معه. ولاشك أن الموقف المسبب للسقوط والتردى فى روايات نجيب محفوظ هو موقف الاحتجاج والسخط الفردى. إن الفرد إذا لم يحول سخطه إلى عمل إيجابى، فإنه يدمر طاقاته ويعين القوى المناوئة على أن تصرعه وتهزمه، أى أن هناك فرقًا بين أن نعتقد فى المعادلات الفلسفية وأن نسلك سلوك رومانتيكيى القرن الثامن عشر. وهذا هو ما حدث لبعض أبطال روايات نجيب محفوظ فى هذه المرحلة، فمحجوب عبد الدايم وإحسان شحاته لم يستفيدا بآراء على طه الاشتراكية فى «القاهرة الجديدة» (١٩٤٦)، لذلك سقطا ودمرت علاقتهما. أكثر من السقوط هناك الموت الذى أصاب رشدى عاكف فى «خان الخليلى» (١٩٤٦)، والقتل الذى منى به عباس الحلو فى «زقاق المدق» (١٩٤٧)، والانتحار الذى أقدمت عليه نفيسة وحسنين فى «بداية ونهاية» (١٩٤٩).

وعلى هذا فقد عبر نجيب محفوظ عن أهم عوامل الأزمة المرتبطة بالواقع الذى يصوره وشحن أبطاله بالسخط، وفتح أعينهم على التطلع إلى مستقبل أفضل، وإن كان هؤلاء الأبطال من خلال دورهم الفنى - لم يبصروا طريق الخلاص ولم يوحدوا جهودهم مع الجماهير الساخطة من أمثالهم.. «فالحقيقة أن نجيب محفوظ ككاتب برجوازى يجتر تجارب مرحلة تاريخية فى مصر، تميزت بالهدوء النسبى والقلق والشك، لا يستطيع أن يقدم البطل الثورى بمعناه الحقيقى. أين هو هذا البطل فى مصر آنذاك؟ أهو الطالب؟ أو المثقف؟ أو العامل؟ إنه ليس هذا أو ذاك فى الظاهر. وحين يعجز

---

(1) The necessity of art: E . Fisher . P. 108 .

الكاتب عن أن يرى جنين هذا الثورى ممثلا فى العامل المصرى فى مرحلة هادئة نسبيًا من الناحيـة الساسيـة والاجتماعـية، يكون من الطبـيعى أن يتجه إلى فـكرة قتل البطل فى الرواية. فنجيب يعكس بهـذا الموقف عكسًا سلبيًا طبيـعة المرحلة التاريخيـة التى اجترها زمنًا طويلا، وأفرغها لنا فى رواياتة»(١)

وتمثل «القاهرة الجديدة» و «خـان الخليلى» بداية الطريق للرواية الواقعية الاجتـماعية فى أدبه، لذلك فليس غريبًا أن نجد الحدث الدرامى يسير فى اتجاه واحد ومسلطا أضواءه واهتماماته عـلى شخصية واحدة، بينما بـقية «الناس» على الهامش. كذلك نجد فـيهما بعض ملامح الأسلوب المتقعر.. بل الوصف الإنشائى المجرد أحيانًا، يتضح هذا بصفة خاصة فى «القـاهرة الجديدة» حين يصف قبة الجـامعة والحدءات الحيـارى وشمس يناير الباردة، أو حين يصـف حفل جمـيعة الضـريرات. كمـا يتضح من تضـخيم هواجس وخواطر أحمد عاكف فى «خان الخليلى» الذى يستمـد مثالياته من رسائل إخوان الصفا وشعر شـوقى ونثر المنفلوطى. كذلك نجده فى هاتين الروايتين يصف الشخـصيات من الخارج إلى حد كبير، ولا يهتم كثيراً بسبر أغوارها النفسية.

تنقلنا «زقاق المدق» ثم «بداية ونهـاية» إلى خطوة أنضج تكنيكيًا وأعمق فكـراً وأكثر أصالة، حيث تتشابك الأحداث وتـتداخل فى بنائها الفنى، لذلك نحس بنمو الأحداث أكثـر مما نحس باطراد الزمان، ولم تعـد هناك شخصـية واحدة أو حـدث واحد يحظى باهتمام الكاتب ويستئثر بجهده الفنى، إذ خفت فى الرواية عنده صوت العزف الفردى، وأصبحت الشخصيات والأحداث تمثل جوقة متكاملة تصدح بلحن واحد، فنجده يزواج فى السرد بين العناية بالحـدث والشخصـية، فتشـابكت العلاقات الإنسـانية فى الرواية، وأثريت بالدلالات والعطاءات الفكرية والجمالية.. «إن التخطيط والمعمار الفنى نفسه بين الأحداث والشخصيـات يصبح هنا إرادة للتعبير عما يريد أن يقـوله، فبدلا من أن يعبر بالسرد القـصصى أو الحوار، أو التعليق أو التفسيـر، يعبر بالبناء وبالتـركيب، يتكلم بالعـلاقات، يتكـلم بالمقابلة والـتوازى، والتناقض والتـعـاقب والالتحـام والتنافـر بين الأحداث والشخـصيات خلال توزيع الفـصول المختلفة. فى هذه المرحلة يصـبح المعمار الفنى هو بذاته تعبيراً فنيًا يوحى بالدلالة الفكرية »(٢)

---

(١) فى الثقافة المصرية: عبد العظيم أنيس، محمود العالم، ط دار الفكر، بيروت، ١٩٥٥، ص ١٧٥.
(٢) تأملات فى عالم نجيب محفوظ : محمود العالم، ط المؤسسة المصرية، سنة ١٩٧٠، ص ٤٩.

ظاهرة أخرى فكرية يعبر عنها بالفن باطراد تام متكامل، تعكس جدل الواقع وحواره العقائدى من أجل البحث عن أيديولوجية فكرية، ذلك أنه قد اشتدت مع نهاية العقد الرابع من هذا القرن حركة التنظيمات اليسارية واليمينية، وكان لكل منها أسلوبه فى الفكر والعمل ورسم طريق للخلاص وقهر السلبيات، ونجده ينقل هذه الثنائية فى البداية على قدر متساوٍ من الاحترام دون انحياز واضح إلى أيهما. نرى هذا بين على طه ومأمون رضوان، ثم بين أحمد رشاد وأحمد عاكف. وفى النهاية «بداية ونهاية» ، حيث نقل الثنائية من شخصين إلى شخص لتكون داخل الذات الواحدة، إذ نجد حسين المؤمن المتزن يقرأ فى أواخر أيامه بطنطا كتاب «ماكدونالد» عن الاشتراكية، ويرى أنه لا تعارض بين الاشتراكية والإسلام . وهذه خطوة لنصل إلى كمال الرافض لكثير من القيم فى «الثلاثية» . ثم أحمد وعبد المنعم الملتزمين - بصلابة - باليسار وباليمين إلى أن تنتهى الرواية بالتعاطف مع موقف أحدهما.

وفى الروايتين الأخيرتين نجد الكاتب قد تطور كثيراً فى تقديمه للشخصية أيضاً، إذ لم يعد يلقانا بتقرير مفصل مثل تقرير ضابط الشرطة» فى وقت لا نحس فيه بضرورته، وإنما الوصف يأتى فى اللحظة الفنية المناسبة وبالقدر المطلوب، أى أن الشخصية تنمو بنمو الرواية. وبتراكم الأحداث تزداد معرفتنا بالشخصية وآكتشافنا لها، حيث القارئ مطالب بأن يكتشف الشخصية وأن يحكم عليها. ونجيب محفوظ يصف الشخصية من الخارج ومن الداخل ، ويزواج بين الدراسة الفنية والنفسية بالقدر الذى يتطلبه دورها فى الرواية.

هذه الملاحظات توضح أهم معالم التكنيك الفنى للرواية عند نجيب محفوظ، بحيث يصبح مهيئاً، لأن يصدر أكبر عمل روائى فى تاريخ الرواية العربية وهو «الثلاثية». ونجيب محفوظ قد تجاوز بفكره وفنه الجو المحيط به واللحظة التى يعيشها، واستشرف معالم المستقبل حين تنبأ بالثورة قبل مولدها ، وأحس الأمل ولما يزل فى ضمير الغيب.

* * *

الرواية الرومانسية

ذكرنا فى بداية هذا الباب أن الانطباع العام الذى نخرج به من قراءتنا لروايات هذه المرحلة الرومانسية/ الواقعية - يكاد يتشابه إلى درجة كبيرة. وهذا يعنى أن الواقع المعيش بظروفه القاسية وأحواله المضطربة جعل الروائى يدمر أبطاله ويمزقهم، ومن ثم كان الحرمان أو السقوط ترجمة واضحة لهذه الحقيقة. وبينما كانت الرواية الواقعية تصور - بنظرة شمولية - العوامل المختلفة المسببة لآلام البشر، وجدنا الرواية الرومانسية - بحكم النظرة الجزئية - لم تبصر إلا ملمحاً واحداً من أسباب الأزمة هو الفقر وما يسببه من تفاوت اجتماعى، يحول دون لقاء المحبين وسعادة العاشقين.

على هذا فقد استمرت الرواية الرومانسية - بالرغم من أفول المذهب وتوقف معظم الرواد - تعزف على قيثارة المذهب مصورة تجارب عاطفية فردية. فالجديد فى هذا الطور هو الأديب لا المذهب، ومن هنا كان وصفنا للروائيين بأنهم «رومانسيون جدد»، يعبرون عن أزمة البرجوازية ومحنتها بعد أن عبرّ الرواد عن عظمتها وقوتها، من هنا فإنهم يمثلون إحساس طبقتهم المتوسطة فى إدراك حقيقة الواقع الفاسد وطبيعة العلاقات المتفسخة مع العجز عن التصدى لحل الأزمة ونفى الغربة، ولذا كانت سلبية الأبطال وعجزهم فى الرواية تعبيراً عن هذا الموقف، وكان استسلامهم القدرى غير الواعى ويأسهم غير المبرر هو بالدرجة الأولى ترجمة عن عجز الأديب عن التصدى لشرور الواقع ومجابهة مفاسده.

ومع ما كان يجمع هؤلاء الأدباء من قصور فى الثقافة عن أساتذتهم - رواد المذهب وعن معاصريهم الواقعيين ومن استسلامهم للواقع وإحساسهم بالعجز عن التصدى له - فإن الرواية الرومانسية على أيديهم انتقلت نقلة جديدة، حيث نضج شكلها الفنى وتخلص من الروافد الجانبية، ولم يعد هناك إلا موضوع واحد أو قضية واحدة تربط الرواية من أولها إلى آخرها، واختفى من الرواية أيضا صوت الكاتب أو الراوى الذى كان يقحم نفسه خلال بعض مشاهد الرواية. ومن هنا قل بالتالى أسلوب السرد التقريرى، وصار

الروائى من المهارة بدرجة أصبح يعبر فيها عما يريد من خلال أبطاله وأحداثه عن طريق السرد والحوار والمونولوج.

والروايات الرومانسية التى صدرت خلال هذه المرحلة -وحتى بعد الثورة- كثيرة العدد بالقياس إلى الرواية الواقعية، ويمكن تعليل ذلك بأن المزاج المحافظ كان يتعاطف مع هذا اللون من الكتابة ويشجعه. وهذا ما يفسر كثرة الجوائز التى حصلت عليها روايات محمد عبد الحليم عبد الله، كما أن الجمهور متوسط الثقافة كان يجدها ملائمة لمستواه الفكرى حيث تجعل من القارئ مجرد متلق ومستمتع، كما أنها من ناحية أخرى كانت «تطهر» عواطفه المكبوتة ومشاعره الحزينة. ويلتقى مع هذا الجمهور متوسط الثقافة -الذى يتطلب فى الأدب متعة وتسلية- القائمون على صناعة السينما فى هذه الفترة، حيث روجوا لهذه الأعمال وقدموها بشكل واسع إلى الجمهور. وقد ساعد على هذا الرواج أيضا أنها كانت بعيدة عن معالجة بعض المسائل الفكرية والنضالية التى قد تثير السلطة أو ممثليها.

والروايات الرومانسية التى صدرت فى هذه الفترة هى:

فى قافلة الزمان	عبد الحميد جودة السحار	١٩٤٥
لقيطة	محمد عبد الحليم عبد الله	١٩٤٥
نائب عزرائيل	يوسف السباعى	١٩٤٧
النقاب	عبد الحميد جودة السحار	١٩٤٥
أزهار الشوك	محمد فريد أبو حديد	١٩٤٨
بعد الغروب	محمد عبد الحليم عبد الله	١٩٤٩
أرض النفاق	يوسف السباعى	١٩٤٩
الجامحة	أمينة السعيد	١٩٥٠
إنى راحلة	يوسف السباعى	١٩٥٠
شجرة اللبلاب	محمد عبد الحليم عبد الله	١٩٥٠
الوشاح الأبيض	محمد عبد الحليم عبد الله	١٩٥١
شمس الخريف	محمد عبد الحليم عبد الله	١٩٥٢

بين الأطلال	يوسف السباعى	١٩٥٢
السقامات	يوسف السباعى	١٩٥٢
أنا حرة	إحسان عبد القدوس	١٩٥٢

يعُد محمد عبد الحليم عبد الله، ويوسف السباعى، وعبد الحميد جودة السحار أهم الروائيين الذين شاركو فى هذا التيار خلال تلك المرحلة، ونستطيع أن نلمس بوضوح أن هؤلاء الكتاب الرومانسيين عامة، كانوا يحاولون- بإخلاص- إثراء الرواية العربية فى حدود مفاهيمهم بنماذج مطردة التقدم والنمو الفنى. وإذا أخذنا محمد عبد الحليم عبد الله (١٩١٣ - ١٩٧٠) كمثال لصدق هذه المقولة، فإننا نجده قد بدأ إنتاجه برواية «لقيطة»، التى تصور حياة فتاة لقيطة لم يشفع لها جمالها لدى القدر أو البشر فى أن يخفف من آلامها، فتموت فى النهاية بعد أن عجز الحب والطب عن علاجها. فى هذه الرواية نجد سذاجة البداية وفجاجة التجربة، حيث تخفت قيمة المضمون إذا ما قيست بالأسلوب الإنشائى الذى يعنى بجمال اللفظة وجرسها سردا وحوارا... «سارا واليدان متماسكتان، والسكوت منصت إلى ما يقول العاشقان. قالت ليلى كأنها تحدث نفسها:

- حسبى هذا... ما علىّ ما نلت من مزيد. ليت قصتى معك تنتهى إلى هذا الحد، فأستحيل إلى قطرة من قطرات هذا الندى اللماع، تمتصنى الشمس بعد لحظة فأتطاير وأفنى فى عرض الأثير»[1]

ونرى فى «بعد الغروب» خطوة أنضج تكنيكيا -بالنسبة لمؤلفها- وأخف من حيث النبرة الخطابية والأسلوب الإنشائى، كما نجد الشخصيات أكثر عددا، وأصبح بُعدها الفكرى والفنى أشدّ عمقا، إذ تدور حول قصة شاب فقير تخرج من كلية الزراعة، وعمل فى مزرعة ثرى أديب وأحب ابنته، لكن الفقر يحول دون زواجهما إلى أن يلتقيا بعد غروب حياتهما ليعترفا بالحب القديم.

وقد مضى الكاتب يثرى الحدث بمزيد من الحركة الدرامية -وإن لم يبعده عن مجال العاطفة، كما مضى يهتم فى تصوير الشخصية ببعدها الفنى. ومن هنا نجده فى «شجرة اللبلاب» يتتبع شخصية حسنى بطل الرواية موضحا الأسباب النفسية التى جعلته ينظر

(١) لقيطة: محمد عبد الحليم عبد الله ط مكتبة مصر ص ٢١١.

إلى المرأة نظرة شك وريبة، ويتصور «الحب امرأة تتغذى برجل»، لأنه شاهد فى صباه خيانة زوج أبيه وخيانة زوج «عم خليل» الذى سكن معه فترة فى أثناء دراسته، وكان شكه فى المرأة وتردده فى الحب سببا فى انتحار زينب يأسا منه. ومعنى هذا أن الكاتب لم يتوقف عن تطوير تكنيكه وأسلوبه الروائى فى حدود فهمه الخاص لطبيعة بنية الفن الروائى.

ما نود إثباته بالنسبة لأدباء هذا التيار الرومانسى، أن الإطار العام الذى تدور حوله الرواية عندهم إطار عاطفى، يمثل قصة من قصص الحب الحزين المحروم. كما أن تطور الحدث فيها يخضع لنوع من المصادفة القدرية السلبية، وهذا ما يبرر أيضا سلبية البطل واستسلامه للقدر، إذ نجد المحب يستسلم لذهاب الحبيب- دون أن يقوم بأى دور للحصول عليه. ومن ثم يصبح الحزن والبكاء أو الموت والانتحار هو المتنفس الوحيد الذى يلجأ إليه «الحبيب الأسيان»، أو نجد البطل محدود الإرادة والوعى، فيهيم مجذوبا مثل ما حدث لقوية أحد شخصيات رواية «أزهار الشوك» لمحمد فريد أبو حديد بعد أن فقد حبيبته. ومع أن الكاتب الرومانسى كان يقدم شخصية نامية نابضة بالحركة فإنه -فى الغالب - لم يرشِّد حركتها ولم يبرر سلوكها، ومن هنا نجد الحبكة «The plot»- التى تمثل الوجه المنطقى للرواية غير محكمة البناء. يضاف إلى هذا أن أولئك الكتاب يعتمدون -فى التأثير على القارئ- على الأسلوب الحزين الباكى، وكأنهم كانوا يحسون أن التجربة العاطفية الحزينة ليست كافية لذلك. وهذه سمة مشتركة فى كتاباتهم عامة، فالسحار يصف بطل «النقاب» بقوله «الظلام يسربل فى نفسه، والبوم ينعق فى كهف صدره، وخناجر حادة تحز روحه، وعقارب الغضب تنهش بفؤاده فيدمى مقتا، ومشاعر ثائرة تمر بين ضلوعه تضيق صدره، وبدا لعينيه كل شئ بغيضا، وشعر بكره لكل ما حوله، حتى الكرسى الذى كان يجلس عليه لم يسلم من انفعاله - كان يضغط على مسنده بذراعه حتى كاد يتحطم..»[1]

أكثر من هذا.. وجدنا روائيا مثل محمد فريد أبو حديد يلجأ إلى الموال، ليعبر به عن هذه الآهات فى نغمة حزينة فيذكر:

وين راح يا تعويضة طيَّاب الريح - راح وين

وِين الهلال والندى والدار - وين الدار

---

(١) النقاب: عبد الحميد السحار، ط لجنة النشر للجامعيين، ص ٢٧٩.

كـــان الزمـــان مـن زمـــان نادى يرويـنا

شـبَّتْ لهـاليـب على الأعـــواد والنَّوار

جُولى لى وين راحتْ يا تعويضة[1]

وأحد شخصيات «بين الأطلال» ليوسف السباعى يذكر:

«إنى لا أريد أن أسترسل فى وصف تفاصيل مزعـجة، ولا أريد أن أستبكى بكتابتى مُقلة، أو أستذرف دمعة. لا. . ولا أريد أن أكتب لنفسى رثاء، ولا أستجدى من غيرى رثاء، فما كرهت فى حياتى أكثرمن شعور الرثاء»[2]

على هذا نستطيع أن نقـول: إن الأسلوب العـاطفى الحزين كان مـوجـودا فى الرواية الرومانسية بطريقة لافتة للنظر، ليضاعف من الإحساس المأساوى بمصير البشر الذين تصورهم الرواية، ومن هنا يبدو الفن مهما اختلفت صور تعبيره أو تفاوت إحساس الأدباء به، فإنه يعكس - على نحـو ما - تأثره بالظروف الاجـتماعـية السائدة. وصلة أولـئك الكتاب القـوية بالتراث الشـعبى، يمكن أن نتلمـسهـا فى خضـوع الرواية للقدرية التى تـصوغ أحداثها، وتشكل حركة الناس فيها، وفى أن الشخصـيات الخيِّرة «سلبية إلى حد كبير، وصورة الحبيبة تبدو -فى الغالب- مثـالية خَلقا وخُلقا، كأنما هى «ست الحسن والجمال» التى تصـورها الحكايات الشعـبـية، لذلك نجـد ليلى بطلة «القيطة». . «وجه جـديد ما انفتـحت عيناى على أروع مـنه، فتعـالى إلىَّ لترى أجـمل زهرة تفتـحت عنها أكـمام الوجود»[3]

كذلك نحس أن الكاتب فى هذه الرواية يحاول أن يثبت لنفـسه قدرة على استخدام الأسلوب القـوى الجرس الجزل العـبارة مع العناية بـبـعض المحسنات والصـور البلاغـية المتواترة، نجـد هذا ابتداء من عبد الحليم عـبد الله المثقف ثقافـة كلاسيكية واسـعة حتى يوسف السباعى الذى يفترض أن ثقافته تبـعده عن الاهتمام بهذه الناحية الشكلية، ومع ذلك نجد فى كـتابته مثل هـذا الأسلوب «حقيقـة إنى أشعر أن قلبى مـفعم منك هناء، ولكنى أكـره أن يكون الهناء قد بلغ منتـهاه، وأتمنى أن تكون هـبتك من الأحـزان هبة

(١) أزهار الشوك: فريد أبو حديد، ط الكتاب الذهبى، ص ١٥٦.

(٢) بين الأطلال: يوسف السباعى، ط الخانجى، ص ٢٦٩.

(٣) لقيطة: عبد الحليم عبد الله، ص ١١.

مدسوسة طارئة عاجلة الزوال قريبة النهاية، وأن يعود غيث هنائك إلى التدفق مرة أخرى فيمحو الأحزان ويبدد الشجن. أنا أكتب الآن لنفسى وبى حنين شديد إلى الكتابة، وأحس من القلم نوعا من الإخلاص، وأشعر وأنا أمسك به كالمتشبث فى بحر ثائر بلوح من حطام سفين»[1]

* * *

اغتراب الإنسان فى الرواية الرومانسية

الإطار العام للرواية عند الرومانسيين الجدد -كما سبق أن أوضحناه- ذو طابع مميز من حيث وحدة المسار البشرى للأبطال، وبالتالى وحدة الدلالة الفكرية والشعورية التى نخرج بها من قراءاتنا لهذه الروايات، إذ نجد هؤلاء الكتاب يقصرون إبداعهم الفنى على موضوع واحد لا يتعدونه، هو الحب اليائس الحزين المحروم الذى يعكس غربة الفنان حين يشعر بأنه عاجز عن القيام بدور عملى فى مسيرة مجتمعه. يُضاف إلى ذلك إحساسه بالحرمان المادى فى ظل علاقات متفاوتة وظروف مضطربة، لذلك نرى أن الحب الحزين والحرمان العاطفى وانسلاخ البطل عن مجتمعه وهامشية أو ثانوية دوره فى الرواية بالنسبة للمحيط الاجتماعى الذى يتحرك خلاله، كل هذا كان تعبيرا عن أزمة الإنسان المصرى فى هذه المرحلة.. واغترابه.

هناك ظروف اجتماعية متقاربة سبق أن أدت إلى ظهور نوع من الفنون الأدبية يتشابه فى طابعه العام مع الرواية الرومانسية فى هذا الطور - ذلك الفن هو شعر الغزل العذرى فى العصر الأموى وما نشأ حوله من قصص العشاق المثاليين، هذا الغزل الذى نشأ نتيجة فقر بادية الحجاز وحرمانها من الاشتغال بالسياسة، لذلك فليس الألم فى الحب والسلبية فى الاستسلام للقدر القاسى فى الرواية الرومانسية والشعر العذرى تعبيرا عن نوع من الرغبة فى تعذيب النفس - «المازوكية» - كما يذهب إلى ذلك عباس العقاد فى تحليله لشخصية جميل بثينة فى كتابه عنه، وإنما هذا الحزن تعبير عن غربة الإنسان وعجزه عن أن يسهم فى تشكيل حركة التاريخ على أرضه، وأن يحصل على القيمة الحقيقية لجهده.

ونفس الموقف نجده فى الأدب الفرنسى فى القرن الثامن عشر بعد أن أخفقت الثورة

---

(١) بين الأطلال: يوسف السباعى، ص ٢٤٥.

الفرنسية والإمبراطورية الأولى، إذ أنتج العصر أدبا حزينا يائسا يصوره شاتوبريان ولامارتين وموسيه وفيني وهذا كله يفضى إلى أن تشابه الظروف الاجتماعية يفضى -فى الغالب - إلى تقارب فى السمات العامة للأدب، الذى يصورها ويعكس حركتها، وأن الاغتراب فى الفن مرتبط بحرمان الإنسان وعجزه عن تحقيق ما يريد.

مهما يكن من أمر فغاية ما نود أن نؤكده فى نهاية حديثنا عن الكتاب الرومانسيين الجدد، هو أنهم قد أثروا تاريخ الرواية العربية فى مصر بنماذج عديدة، وكانوا يحاولون بإخلاص أن يطوروا أسلوبهم الروائى مضمونا وشكلا. من ذلك أن السباعى بدأ رحلته فى عالم الرواية محلقا فى سماء الخيال فى «نائب عزرائيل»، ثم تطور خطوة أخرى حين أصدر «أرض النفاق» بأسلوب المقامة، وأخيرا استقر على الإطار الاجتماعى للرواية حين أصدر «إنى راحلة». . ولاشك أن النقلة الكبيرة فى فن أولئك الكتاب سنجدها فى معظم إنتاجهم الروائى بعد سنة ١٩٥٢.

* * *

موازنة بين الواقعية فى «القاهرة الجديدة»

والرومانسية فى «القيطة»

أمر لافت للنظر يدعو إلى التساؤل، ذلك هو تعاصر مذهبين فنيين مختلفين فى بيئة واحدة، ويثابر أصحاب كل منهما فى دأب وحرص على أن يثرى مذهبه بخصوبة الإنتاج واستمراره لتأكيد أيديولوجيته الفكرية والفنية، فكتاب الرواية الرومانسية والواقعية نجد عندهم إصرارا صادقا على اطراد الكتابة والتأليف والرغبة الواعية فى أن يطوروا مذهبهم الفنى وأدواتهم الجمالية. السؤال الآن هو كيف نعلل ذلك وبم نفسره..؟!

الحقيقة أنه لا يمكن دراسة الأدب بعيدا عن الإطار الاجتماعى الذى يصدر عنه، فالأدب باعتباره أحد أنشطة الإنسان يعكس حواره الدائم مع الواقع وموقفه من حركة المجتمع، والوعى بالأساس الاجتماعى للفن، يعنى أن يتحرر الفنان المنتج من الفردية، وأن يتحرر الواقع الذى يصوره من الجزئية، وأن تتحرر الأدوات الجمالية التى يستخدمها من التفتيت الذى يفصلها عن سائر المعارف السائدة، وعلى هذا تصبح للأعمال الفنية قيمة كبيرة باعتبارها إحدى وسائل المعرفة البشرية للتعرف على واقع معين فى لحظة ما من مراحل تاريخه.

الفن إذن وسيلة صالحة لفهم علاقة الإنسان باللحظة التى يعيشها وبيان أسرار العلاقات الاجتماعية والقيم التى تشكلها. من هذا المنطلق يمكن أن نعلل القضية التى أثرناها. فالمجتمع المصرى قبيل سنة ١٩٥٢ كان زاخرا بالتناقضات الاجتماعية والفكرية، فهناك الاحتلال الأجنبى الذى يستنزف ثروات البلاد ويقف بالمرصاد لكل حركة تقدمية نضالية أو فكرية، وما بقى من الثروة كان يتمتَّعُ بها من ربطوا مصيرهم بمصيره من الأرستقراطية الرأسمالية والزراعية الذين كان يقدر عددهم بالنسبة لعامة الشعب بنسبة النصف فى المائة (٠,٥٪)، ومن بقى فأكثرهم من المحرومين الذين يقتاتون الفقر والمرض. وكانت هناك فئة تمثل شريحة وسطى صغيرة يجدون حاجاتهم المادية بالكاد، وقد حصلوا على قدرٍ من الثقافة والمعرفة، من هنا كانوا من أكثر الفئات إحساسا بالظلم

والفساد، ومن ثم فقد حملوا لواء الكفاح الوطنى والفكرى فى هذه المرحلة، فالذين قاموا بثورة يوليو ١٩٥٢ كانوا منهم، وكذلك معظم رواد النهضة الفكرية والثقافية بعد الحرب العالمية الثانية.

هذا الواقع المضطرب كان يتطلب من كل مثقف واع أن يسهم فى تحرير وطنه من الاحتلال وأنصاره، وأن يعيد بناء الحياة على أرضه بالحق والعدل، وقد أسهم فى التصدى لهذه الظروف القاسية الكثير من أبناء هذه الشريحة الوسطى سواء بالعمل أو بالفكر.

وبالنسبة للرواية نجد أن الروائيين قد أحسوا بضغوط الواقع وعكسوها على أبطالهم فى الرواية كل على قدر وعيه والتزامه، فمنهم من أبصر (بعض) ملامح الأزمة فصورها وعبر عنها دون أن يتقدم عن ذلك خطوة أخرى. فإذا أضفنا إلى ذلك أن تعبيره عنها كان عاطفيا حزينا فإن موقفه بالتالى من الأزمة العامة يصبح سلبيا هروبيا إلى حد ما. وهناك فريق آخر أبصر الأزمة من (جميع) جوانبها و(معظم) مسبباتها وأدواتها، فعكس ذلك وصوره بدقة دون أن يتعدى التصوير عنده أيضا موقفا إيجابيا للتصدى للواقع ومحاولة تغييره. الموقفان فى جوهرهما إذن محاولة لنقد الواقع ومهاجمته وكشف سلبياته والتعبير عن غربة الإنسان وانعدام سعادته. من هنا تلتقى الرومانسية والواقعية.. لكنهما يختلفان فى أن النقد الرومانسى للواقع كان نقدا (جزئيا) عاطفيا، يثير الشفقة ويلهب العاطفة أكثر مما يولد إحساسا بالمرارة وإصرارا على الرغبة فى التغيير على نحو ما فعلت الرواية الواقعية النقدية فى هذه المرحلة.

الرؤية الرومانسية إذن أصبحت عاجزة -فنيا- عن تصوير الواقع وعكس متطلباته، لكن الطبقة البورجوازية التى خلقتها مازالت موجودة ومسيطرة بقوة، وعلى هذا فقد استمرت الرومانسية باستمرار الطبقة التى تشكلت فى أحضانها، لذلك لم يكن من المستغرب والحالة هذه أن يتحول بعض الثوار الرومانسيين الرواد إلى قوى فكرية مضادة فى ميدان الأدب والفن، ويصبح ناقد ومفكر كبير كالعقاد مناوئا للجديد ومتصديا لتطوره الحتمى. يتراءى هذا فى موقفه من الشعر الحر، والتزام الأدب بقضايا المجتمع. ويعبر عن هذا الموقف أيضا محمود تيمور الذى مضى يجتر تجاربه القديمة، ويصوغها بأسلوب جديد (متقعر) - بعد دخوله مجمع اللغة العربية.. كذلك يعتصم توفيق الحكيم بالبرج العاجى، وتصور رواية «الرباط المقدس» أزمة المفكر وعدم قدرته على

المساهمة فى حل تناقضات الواقع. كذلك انصرف محمد حسين هيكل عن الأدب وثورة الأدب إلى كتابة بعض التراجم والسير والعمل السياسى إحساسا منه بعدم القدرة على تصوير حركة الواقع. ولم ينج من هذه الأزمة من الرواد إلا طه حسين الذى أخرج سنة ١٩٤٨ مجموعة (المعذبون فى الأرض) التى ينقد فيها الواقع الاجتماعى بجرأة والتزام، ومن ثم يهديها «إلى الذين يحرقهم الشوق إلى العدل، وإلى الذين يؤرقهم الخوف من العدل... إلى الذين يجدون ما لا ينفقون، وإلى الذين لا يجدون ما ينفقون».

انصرف كثير من روّاد الرواية عن مذهبهم الرومانسى حتى لا يتم مأتمه على أيديهم، فلما جاء أدباء الرومانسية الجدد لم يستطيعوا أن يجددوا موقفهم من حركة المجتمع، ومن ثم كان فكرهم -فى مجمله- محافظا وموقفهم سلبيا وأدبهم تقليديا، ومن هنا كانت إضافاتهم الفنية يسيرة إذا ما قورنت بأعمال بعض الواقعيين المعاصرين لهم.

نتتهى من كل هذا إلى أن حدة التناقض الاجتماعى وكثرة السلبيات واضطراب العلاقات كانت - لا محالة- مفضية إلى تعدد المواقف الاجتماعية واختلاف المذاهب الأدبية. ومن ثم يصبح ما يحدد جدة المذاهب وقدمها، تقدميتها ورجعيتها، هو الالتزام بمناصرة القوى الصاعدة والقيم الجديدة. ولاشك أن هذا (الموقف) الجديد كان يتطلب نوعا جديدا من العلاقات الجمالية وفهما مخالفا للأسرار التى تشكل معظم القيم الفنية. وعلى هذا تتسم الواقعية بأنها تخلق صورها طبقا لقانون الضرورة والاحتمال. ومن ثم فإن «لغة الفن وثيقة الارتباط بموضوعه، وهى مثله بالضرورة لا تنضب، إنها خالقة أساطير، أى خالقة «نموذج» للإنسان وهو يتخطى ذاته. وإذا كان المفهوم تعبيرا عما هو مفعول، عما هو كائن سلفا، فلغة الفن شعر أو رمز، لقاء غير متوقع بين حدود لفظية، يجعلنا نستشرف واقعا لايزال فى طريق الصنع. الفن إذن معرفة ولكنها معرفة نوعية، بموضوعها ولغتها: معرفة بقدرة الإنسان الخالقة وفى لغة الأسطورة الخالدة الثراء»[(١)]

تعدد المذاهب الأدبية فى هذه الفترة -إذن- كان انعكاسا صادقا لاضطراب العلاقات الاجتماعية واختلاف طبيعة الرؤى الفنية التى يصدر عنها أصحاب كل اتجاه أدبى. ونريد الآن أن نعرض لروايتين تمثلان المذهبين لنرى من خلالهما سمات كل منهما. والروايتان اللتان سنعرض لهما بالدراسة يتوازيان فى أن سنة صدورهما واحدة (١٩٤٥)، ويتساويان فى الدلالة والعطاء الفكرى واستبصار الموقف النقدى. الرواية الأولى هى «القاهرة الجديدة»

---

(١) ماركسية القرن العشرين: جارودى - ترجمة نزيه الحكيم، ص ٢٣٦.

لنجيب محفوظ والثانية «القيطة» لمحمد عبد الحليم عبد الله. . فكلتاهما تعد باكورة إنتاج صاحبها (على اعتبار أن محاولات نجيب السابقة يحكمها الإطار التاريخى)، وصالحة للدلالة عما يمكن تنبؤه من عبقرية كليهما فيما سيصدره بعد ذلك.

* * *

تدور رواية «لقيطة» حول قصة فتاة لقيطة، وهبتها الطبيعة جمالا أخاذا وعقلية راجحة. وتخرج من ملجأ اللقطاء لتعمل فى مستشفى خاص مع طبيب شاب، ومثل كل بطل رومانسى لا تهادنها الأقدار، فتطرد من المستشفى وتغادر القاهرة لتعمل فى مستشفى حكومى بالأسكندرية، وتلتقى هناك بطبيب آخر تحبه. وبمصادفات قدرية لا حصر لها، تفشل الخطبة وتكتشف سرها أسرة الطبيب، وتموت فى النهاية بعد أن عجز الحب والطب فى علاجها.

أما «القاهرة الجديدة» فتصور حيرة الشباب المثقف بين الانتماء إلى اليمين أو اليسار أو الوصولية. وتنحى الرواية النموذجين الأولين لتدور فى فلك الثالث -الانتهازى- أكثر الجميع بؤسا واستلابا وأقلهم جدية فى تناول الأمور، لذلك سرعان ما يصبح زوجا وقوادا لزوجته. . وتتشابك الأحداث فى الرواية فيكشف زيف الوهم الذى عاش فيه محجوب عبد الدايم، وما ينم عنه من انهيار فى العلاقات الاجتماعية وفساد رجال السياسة، هذا بينما يواصل على طه -اليسارى الملتزم- حياته صحفيا ثائرا، ومأمون رضوان -الأخ المسلم- حياته معيدا فى الجامعة.

أول ما يلاحظ على الروايتين هو أنهما ترتكزان فى تصويرهما للبشر على طبقة واحدة لا يتعديانها هى البورجوازية الصغيرة وتطلعها إلى تحقيق نوع من السعادة تعجز عن الوصول إليه. وهذا يعنى أن أدباء التيارين: الواقعى والرومانسى كانا نتاج طبقة واحدة، ويصدران عن معايشتهم لأفرادها، وإن اختلفت الرؤية الفنية لكل منهما.

ومن حيث البناء الفنى فإننا نجد «لقيطة» تعتمد على المصادفة القدرية فى تنمية أحداثها وتشكيل حركة الناس فيها، وبالتالى فى شكل البناء العام للرواية. . فليلى يعثر عليها مصادفة وهي لقيطة. . . وتقابل الشيخ الذى يعطف عليها بنفس المصادفة القدرية الساذجة، كذلك يكون لقاؤها بالحبيب. . . وبائعة اللبن التى تكشف سر أصلها المشين وبالأم التى توضح لها قصتها. . . وأخيرا تمرض بالمصادفة أيضا وتموت. . بعد أن عجز المؤلف عن أن يجد لحياتها مخرجا ولمسارها اتجاها، ولاشك أن هذا العجز ترجمة

لضبابية الرؤية وعدم وضوحها عند المؤلف نفسه.

لا تنتفى المصادفة من الرواية الواقعية، لكننا نحس أنها مصادفة مقصودة تفلسف الموقف وتثريه بالعطاء، بل إنها تبدو أحيانا مركبة. من ذلك أننا نجد محجوب عبد الدايم حين يظفر بامرأة تطفئ شبقه الجنسى لا تكون إلا «جامعة أعقاب سجائر»، حتى لا تكون أفضل منه فهو «جامع أعقاب فلسفات». وحين يضبطها مع البواب النوبى لا تكون مستترة إلا خلف شجرة تين... ومعروف منذ نصوص «العهد القديم» أن ورق التين رمز لستر العورة بعد الخطيئة الأولى لآدم وحواء. وتأتى المصادفة الثالثة فى نفس الموقف لتكون رائحتها الكريهة مذكرة إياه «أنه هو نفسه لم يكن يستحم فى القناطر إلا فى المواسم».

وبالنسبة لتصوير الشخصية فإن محمد عبد الحليم عبد الله لم يهتم إلا بشخصية واحدة هى شخصية ليلى، ومن عداها فإنه قد مر عليها مرورا عابرا دون توقف. ولا ضير فى أن تستقطب أحداث الرواية من خلال شخصية واحدة بشرط أن «توظف» ببراعة فنية، لنرى من خلالها التجربة الروائية وقد أحكم بناؤها الفنى، وحركة بقية الشخصيات.. وقد أحسن التعبير عنها ووضح موقفها من خلال الحدث ومن الشخصية الرئيسية التى تدور الرواية فى فلكها. «ليلى» هى الشخصية (الوحيدة) التى تحرك الأحداث وتجمع الشخصيات، لكنها مع ذلك شخصية سلبية مسطحة، لا تلتمس فى بنائها عمقا فكريا أو بعدا نفسيا، وترتب على هذا أن شخوص الرواية فى الغالب خيرة أو شريرة، بيضاء أو سوداء. وقد اكتسبت هذا التسطح الفكرى من ثباتها الفنى وجمودها الأيديولوجى. أما نجيب محفوظ فعلى الرغم من أنه لم يركز أضواءه الفنية إلا على شخصية محجوب عبد الدايم -الوجه الممثل لأزمة المجتمع- فإنه يحاول أن يلقى الضوء على بقية شخوص الرواية- وإن كان ذلك فى الغالب بطريقة تقريرية سردية، بحيث نحس أن الكاتب هو الذى يتحدث دون منطقية فنية توجهها أحداث الرواية. والمؤلف يعترف بهذا حين يصرح «بأنى كتبتها بوجهة نظر ما يسمى «Omni Science»، أى الراوى العالم بكل شئ، وركزتها فى نظرة الشخصية الأولى فى الرواية، وذلك على عكس ما كان يجب من ترك بقية الشخصيات لتفصح بنفسها عن نفسها، حتى تتخلص من أسر البطل لها أو بالأصح من سيطرة المؤلف عليها»[1]

---

(١) من حديث للمؤلف بمجلة الكتاب العربى، القاهرة العدد ٥٠ - يوليو سنة ١٩٧٠.

على الجملة فإننا نستطيع القول بأن الكاتب الرومانسى شُغل بالصياغة اللفظية كغاية - فى حد ذاتها - دون أن يتعمق بعض أسرار الفن الذى يعالجه، بينما شغل نجيب محفوظ بالتركيز على بعض نواحى فساد المجتمع وتوضيح الثنائيات المتناقضة فيه بين المثالية والمادية - الدين والعلم - الاستسلام والكفاح - مساواة المرأة بالرجل وعدم مساواتها... من هنا جاءت الشخصيات فى الرواية الأولى مسطحة باهتة لا معالم مميزة لها، بينما كانت فى الثانية نامية واضحة المعالم- إلى حد كبير.

ثم يأتى الحوار بعد ذلك باعتباره من المحاور الهامة فى بناء الرواية، فنجد عبد الحليم عبد الله يضيف به بُعدًا جديدًا لسطحية الرواية وسذاجة مضمونها. فالحوار عنده نفتقد فيه القدرة على الإيحاء بصدق حقيقة الشخصية التى يصورها. فأحيانا نجده يعكس سذاجة فكرية، ومرة أخرى نراه ينطق بفكر المؤلف لا الشخصية الروائية التى ينبغى أن تكون لها حدود فكرية لا تتجاوزها. وهذه الخاصية فى الحوار محك صادق يفرق بين أصالة الروائى وعدمها، إذ إن الحوار يُعد من أكثر عناصر الرواية حساسية لإظهار مدى عبقرية الروائى.

والحوار المتكلَّف التالى يدور بين ليلى وأحلام الممرضتين فى رواية «لقيطة»:

- أين أنت يا ليلى؟ إننى أفتش عنك منذ زمن طويل، ولا أعلم أنك فى حجرة الشيخ.

مالى أراك كثيرة التردد طويلة المكث هناك؟ لعلك تتلقين درسًا فى الدين أو فى الفلسفة كل يوم... ولو كان فى ديننا رهبانية لخفتُ عليك أن تلبسى المسوح، وتسكنى الأديار. مالك تألفين الشيخوخة وتعشقين الفناء كأنك فى أخريات العمر، ارحمى الشباب الغض من ثلوج الشيخوخة، وأرسلى عليه من حرارة الحياة ما ينضر عوده ويزكى عبيره.. ليت شعرى فيما كنتما تتحدثان؟

فقالت فى لهجة مرحة: تحدثنا طويلاً عن الحب، لقد سألته عنه لأنه شئ ما عرفته. أتدرين ماذا قال يا أحلام؟ ما الحب يا ليلى؟ أترين فيه شيئًا شائنًا أو غير طبيعى؟ إنه تفتح النفس للنفس ومناجاة القلب للقلب...»[1]

بينما هذا الحوار مشغول بالتفلسف اللفظى والخطابية والتعبير عن آراء المؤلف بالدرجة

(١) لقيطة، ص ٩٣.

الأولى، نجد الحوار فى «القاهرة الجديدة» يخدم بناء الرواية بدرجة فنية، تعبر عن طبيعة الشخصية وتنمية بناء الحدث.

* * *

الملامحُ العامة

هذه بعض المحاور الفنية للروايتين أشرنا إليها - على سبيل المثال- لمعرفة أهم خصائص كل من المذهبين عن طريق الدراسة والتطبيق. ومن هنا نستطيع أن نستشرف معالم الطريق بالنسبة لكليهما فيما بعد.. فالذى لاشك فيه أن محاولة عبد الحليم عبد الله تنبئ عن فهم محافظ للأدب باعتباره متعة جمالية وقدرة على الصياغة اللغوية والتأليف الإنشائى إلى حد كبير... ولا شك أن انسلاخ الشخصيات فى هذه الرواية عن المجتمع الذى تتحرك فيه تعبير عن انعزال الأديب نفسه وقصوره عن أن يعمق رؤيته للواقع، وأن يبصر ما طرأ على المجتمع والأدب من تغيير وما ينبغى أن يناصره من مبادئ وقيم جديدة.

هذا بينما وعى الأديب الواقعى هذه الحقيقة فأدرك الواقع المضطرب فى أهم جوانبه، وتحول الفن عنده إلى أسلوب نضال يحرر الإنسان من الضغوط المتراكمة عليه، لذلك كانت خطوات التطوير للشكل الروائى كما نجد فى المحاولة الأولى للكاتب الرومانسى تسير بطيئة متأنية، بينما كانت عند الكاتب الواقعى تسير فى سرعة وشوق نحو النضج والكمال.

وسوف يظل هذا التياران: الواقعى والرومانسى - متجاورين.. دون أن يغيّر أصحاب أيّ تيار من مفاهيمهم أو رؤاهم. إذ إننا بعد سنة ١٩٥٢ سنرى أن كتاب الواقعية والرومانسية يسير كل فريق منهم فى خط مواز للآخر - دون أن يتأثر به بشكل واضح.

ولاشك أن تاريخ الرواية بعد سنة ١٩٥٢ يحتاج إلى دراسة أخرى تربط الفن بالواقع الجديد الذى يصوره. وهذا ما نعد بالكتابة عنه فى دراسة تالية - بإذن الله تعالى - حتى يكتمل التأريخ الأدبى لفن الرواية العربية فى مصر حتى اللحظة المعاصرة(*).

★★★

(*) اكتفينا فيما يتصل بالمصادر والمراجع بما جاء عنها - فى أثناء الدراسة.

فهرس الكتاب

الموضوع	الصفحة

الباب الثانى: مرحلة التطور والتأصيل

الباب الثالث: مرحلة النضج والتخصص

كتب أخرى للمؤلف

أولاً: دراسات نقدية

١- جماليات القصيدة المعاصرة

المعارف ط٣ - ١٩٩٤.

٢- الشعر والشعراء المجهولون فى القرن التاسع عشر

المعارف ط٣ - ١٩٩٤.

٣- شعرع شوقى الغنائى المسرحى

المعارف ط٥ - ١٩٩٥.

٤- شعر ناجى الموقف والأداة

المعارف ط٤ - ١٩٩٤.

٥- ديوان رفاعة الطهطاوى

المعارف ط٤ - ١٩٩٥.

٦- دراسات فى نقد الرواية

المعارف ط٣ - ١٩٩٤.

٧- صورة المرأة فى الرواية المعاصرة

المعارف ط٤ - ١٩٩٤.

٨- شوقى ضيف: سيرة وتحية

المعارف ط١ - ١٩٩٢.

٩- الرواية السياسية

النشر للجامعات ط١ - ١٩٩٦.

١٠- هيكل.. رائد الرواية

النشر للجامعات ط٢ - ١٩٩٦.

١١- مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية

النشر للجامعات ط٢ - ١٩٩٦.

ثانيًا: أعمال إبداعية للمؤلف

١- عمار يا مصر، مجموعة قصصية، مكتبة مصر ط٢ - ١٩٩١.

٢- الدموع لا تسمح الأحزان، مجموعة قصصية، مكتبة مصر ط٢ - ١٩٩١.

٣- حكاية الليل والطريق، مجموعة قصصية، مكتبة مصر ص٣ - ١٩٩٢.

٤- دائرة اللهب، مجموعة قصصية، مكتبة مصر ط٢ - ١٩٩٢.

٥- العشق والعطش، مجموعة قصصية، مكتبة مصر ط٢ - ١٩٩٣

٦- صرخة فى غرفة زرقاء، مجموعة قصصية، مكتبة مصر ط٢ - ١٩٩٦

٧- الأفق البعيد، رواية، مكتبة مصر ط٢ - ١٩٩٢.

٨- الممكن والمستحيل رواية، مكتبة مصر ط٢ - ١٩٩٢.

٩- الكهف السحرى رواية، مكتبة مصر ط١ - ١٩٩٤.

١٠- الليالى، سيرة ذاتية، رواية، مكتبة مصر ط٢ - ١٩٩٢.

١١- فى البدء تكون الأحلام، خواطر أدبية، الهيئة المصرية ط١ - ١٩٩٥.

١٢- الشمس تشرق فى غرناطة رواية (تحت الطبع).

* * *

ثالثًا: دراسات دينية

قصص القرآن الكريم

١- أولو العزم من الرسل: دار النشر للجامعات، ١٩٩٦.

٢- محمد الرسول والرسالة: (تحت الطبع).

* * *